Kritische Briefe

über die

Tonkunst,

mit kleinen

Clavierstücken und Singoden

begleitet

von

einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

II. Band.

bestehend aus vier Theilen.

Berlin,
bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privilegirtem Buchdrucker. 1763.

Inhalt.

Erſter Theil.

LXV. **Brief.** Sechſte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatz. Seite 1.

Fünfte Lection, vom melismatiſchen Ausdruck der Klangfüſſe. 1.

Sechſte Lection, von der rhytmiſchen Beſchaffenheit eines Tonſtücks überhaupt 4.

Siebente Lection, von der ganzen Cadenz. 6.

LXVI. **Brief.** Siebente Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatz. 9.

Fortſetzung der Lehre von der Cadenz 9.

LXVII. **Brief.** Achte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatz. 17.

Fortſetzung der Lehre von der Cadenz 17.

Vom Unterſchiede der Tactarten. 22.

LXVIII. **Brief.** Neunte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatz. 25.

Fortſetzung der Lehre vom Unterſchiede der Tactarten. 25.

Achte Lection. Von der halben Cadenz, 20.

Neunte Lection. Von unterbrochnen oder ausfliehenden Cadenzen, 31.

LXIX. **Brief.** Zehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatz. 33.

Zehnte Lection, von den Abſätzen und Einſchnitten, 33.

Inhalt.

LXX. Brief. Eilfte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatz, 41.

Sechste Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien, 46.

LXXI. Brief Siebente Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Odensammlungen mit Melodien. 49.

Schreiben an die Verfasser der kritischen Briefe. 53.

Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, in welchem die Beschaffenheit der Odencomposition untersuchet wird, 55.

LXXII. Brief. Erste Fortsetzung der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, 57.

LXXIII. Brief. Zweyte Fortsetzung der vorhergehenden Anmerkungen. 65.

LXXIV. Brief. Dritte Fortsetzung der vorigen Anmerkungen. 73.

Ode. Hebt eure Häupter auf, ihr Brüder. 74.

LXXV. Brief. Vierte und lezte Fortsetzung der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, 81.

Ode. Willkommen, Weinlee, unsere Freude! 86.

LXXVI. Brief. Ein Artikel aus der Fugenlehre. 89.

Erklärung eines künstlichen holymorphischen Canons von Peter Franc. Valentini. 89.

LXXVII. Brief. Erste Fortsetzung der vorhergehenden Materie. 97.

LXXVIII. Brief. Zweyte Fortsetzung. 105.

LXXIX. Brief. Dritte Fortsetzung. 113.

LXXX. Brief. Vierte Fortsetzung, 121.

Zweyter Theil.

LXXXI. Brief. Fünfte Fortsetzung des Artikels aus der Fugenlehre. 127.

LXXXII. Brief. Sechste Fortsetzung ꝛc 135

Erste Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften, 140.

LXXXIII. Brief. Zweyte Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften. 143.

LXXXIV. Brief. Dritte Nachricht, 151.

Ode. Du verstörst uns nicht, o Nacht. 152.

LXXXV. Brief. Vierte Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften, 159.

LXXXVI. Brief. Fünfte Nachricht, 167.

LXXXVII. Brief. Sechste Nachricht 175.

LXXXVIII. Brief. Siebente Nachricht ꝛc. 183.

LXXXIX. Brief. Achte Nachricht ꝛc. 191. Von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem 15. 16. und 17. Jahrhundert. 196.

XC. Brief. Erste Fortsetzung von der Setzart einiger Tonkünstler ꝛc. 199.

XCI. Brief. Zweyte Fortsetzung von der Setzart einiger Tonkünstler ꝛc. 207.

XCII. Brief. Dritte Fortsetzung ꝛc. 215.

XCIII. Brief. Vierte Fortsetzung ꝛc. 223.

XCIV. Brief. Fünfte Fortsetzung ꝛc 231.

Nach-

Inhalt.

Nachricht wegen eines vermeinten Nachdrucks der mattheſoniſchen Schriften, 230.

XCV. Brief. Beytrag zur Hiſtorie der Muſick. 239.

XCVI. Brief. Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik. 247.

Dritter Theil.

XCVII. Brief an der Frau Geheimen Kriegesräthinn, Frey-Frau von Prinzen Gnaden, 253.

Unterricht vom Recitativ. 253.

XCVIII. Brief, an den Herrn Hofrath Rackemann, 261.

Erſte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ, 262.

XCIX. Brief, an den Herrn Hof- und Kammergerichtsadvocaten Lindt. 269.

Zweyte Fortſetzung des Unterichts vom Recitativ, 273.

C. Brief an den Herrn M. und Muſikdirect. Albrecht. 277.

Dritte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ, 278.

CI. Brief. Vierte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ, 285.

Gelehrte Betrügerey. Anecdote von Blanchet und Berard, 292.

CII. Brief. Fünfte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ, 293.

CIII. Brief. Sechſte Fortſetzung ꝛc. 301.

CIV. Brief. Siebente Fortſetzung ꝛc. 308.

Erſter Abſchnitt, von der grammatiſchen und rhetoriſchen Interpunction, oder von den Unterſcheidungszeichen einer Rede, 309.

Nachricht von einem die Hiſtorie der Muſik betreffenden neuen Werke, vom P. Martin Gerbert, 313.

CV. Brief. Achte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ, 317.

Beſchluß der Nachricht von P. Gerberts hiſtoriſchen Werke der Muſick. 320

CVI. Brief. Neunte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ. 325.

CVII. Brief. Zehnte Fortſetzung ꝛc. 333

CVIII. Brief. Eilfte Fortſetzung ꝛc. 741.

CIX. Brief. Zwölfte Fortſetzung ꝛc. 349

Zweyter Abſchnitt, von den muſikaliſchen Unterſcheidungszeichen überhaupt. 349.

Von den ganzen Cadenzen im Recitativ, 351.

Von den elliptiſchen Cadenzen 356

CX. Brief. Dreyzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ, 357.

Von den ordentlichen Abſätzen, oder Quaſiſchlüſſen im Recitativ, 357.

Von den ſchwebenden Abſätzen im Recitativ, 360.

Dritter Abſchnitt, von dem Ausdruck der grammatiſchen und rhetoriſchen Unterſcheidungszeichen im Recitativ, 363.

CXI. Brief. Vierzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ, 365.

Von dem Fragezeichen. 366.

Von dem Ausrufungszeichen 369.

CXII. Brief. Funfzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ. 373.

Von der Parenthesi. 373.
Vom Denkstrich, 374.
Nachricht von einem historischen, theoretischen und practischen musikalischen Lexico, 377.

Vierter Theil.

CXIII. Brief. Sechzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ, 379.

Vom Colo beym Anführen, 379.
Generalexempel über den Ausdruck der grammatischen und rhetorischen Unterscheidungszeichen. 385.

CXIV. Brief. Siebzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ, 387.

CXV. Brief. Achtzehnte Fortsetzung 395.

CXVI. Brief. Neunzehnte Fortsetzung ꝛc. 403.

CXVII. Brief. Zwanzigste Fortsetzung ꝛc. 411.

Sendschreiben an die Verfasser vom Herrn Schröter. 417.

CXVIII. Brief Fortsetzung und Beschluß des Sendschreibens vom Herrn Schröter. 419.

CXIX. Brief. Achte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Odensammlungen mit Melodien, 427.

CXX. Brief. Beschluß des 43. Artikels aus der achten Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Odensammlungen mit Melodien, 435.

Herrn M. Albrechts Schreiben an die Verfasser der krit. Briefe. 438.

Gedanken über die musikalischen Streitigkeiten, der Herren Marpurg und Sorge, 441.

(I) Auszug aus einem Schreiben des Herrn Lustig in Gröningen an den Herrn Marpurg, 441.

Schreiben an den Herrn Lustig. 442.

CXXI. Brief. Beschluß des Schreibens an den Herrn Lustig. 443.

(II) Herrn Schröters Bedenken über Herrn Sorgens Schmähschriften wider Herr Marpurgen, 448.

CXXII. Brief. Zweyte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik. 451.

M. Adlungs Lebenslauf. 451.

Herrn Schröters Lebenslauf. 456.

CXXIII. Brief. Dritte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik. 459.

CXXIV. Brief. Vierte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik, 467.

CXXV. Brief. Fünfte Fortsetzung ꝛc. 475

CXXVI. Brief. Fortsetzung der im vorigen Briefe angefangenen Lebensbeschreibung des Herrn Meyer von Schauensee. 483.

CXXVII. / CXXVIII. Brief. Fortsetzung u. Beschluß der vorigen Lebensbeschreibung. 491.

Kritische Briefe
über die
Tonkunst,
mit kleinen
Clavierstücken und Singoden
begleitet,
von
einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Zweyter Band. Erster Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1761.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXV. Brief.

Sechſte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatze.

Berlin den 20. Junius, 1761.

Fünfte Lection.

Vom melismatiſchen Ausdruck der Klangfüße.

§. 41.

Der **melismatiſche Ausdruck** entſteht, wenn der ſyllabiſche Ausdruck mit einem oder mehrern Nebentönen vermehrt wird; und jede Art des ſyllabiſchen Ausdrucks, der natürliche (*) und künſtliche, der gleichförmige und ungleichförmige Ausdruck iſt ſolcher Vermehrung fähig.

§. 42.

Nebentöne ſind alle durchgehende, und alle Wechſelnoten, wodurch eine weiße Note in zwey Viertheile, ein Viertheil in zwey Achtheile, u. ſ. w. ingleichen in Triolen, z. E. ein Viertheil in drey Achttheile ꝛc. zerfället wird.

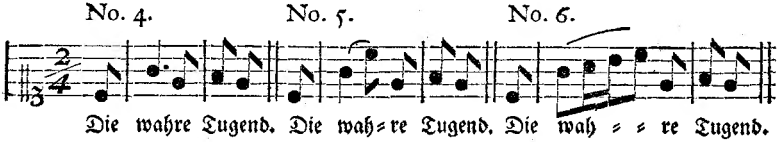
Exempel.

No. 1. No. 2. No. 3.

(*) Bey der Erklärung des natürlichen ſyllabiſchen Ausdrucks, im LXten Briefe, §. 18. Seite 475. nach den Worten: von einander unterſchieden ſind, ſind folgende Worte ausgelaßen worden: und im leztern Falle die größere Note über die lange Sylbe, die kleinere aber über die kurze geſezt wird.

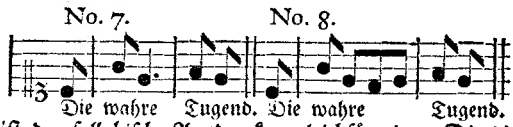
Bey No. 1. ist der Ausdruck syllabisch und zwar natürlich syllabisch. Bey No. 2. ist in dem Worte **wahre** die erste Sylbe mit einer nachfolgenden durchgehenden, und die zweyte mit einer vorhergehenden Wechselnote vermehret worden. Die durchgehende Note auf **wah-** bey No. 3. unterscheidet sich von der bey No. 2. darinnen, daß jene, bey No. 3. in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten ist, die aber bey No. 2. nicht. Doch dieses gehet die Regeln der Composition an sich an, von welchen hier nicht die Rede ist, indem selbige bey jedem Schüler der Singcomposition vorausgesetzet werden. Uebrigens sind No. 2. und 3. melismatisch.

Ferner



Bey No. 4. ist der syllabische Ausdruck künstlich, und zwar gleichförmig. Bey No. 5. wird der vorhergehende Punct in eine harmonische Nebennote verwandelt; und bey No. 6. wird der Raum von der melodischen Hauptnote bis zur eingeschalteten Nebennote mit zwoen, in der Harmonie nicht enthaltnen, Nebennoten ausgefüllet. Beyde lezte Nummern sind also melismatisch.

Ferner.



Bey No. 7. ist der syllabische Ausdruck ungleichförmig. Die die Ungleichförmigkeit verursachende punctirte Note wird bey No. 8. in drey Noten zertheilet, und dadurch der Ausdruck melismatisch gemacht.

§. 43.

Eine Anmerkung ist allhier zu machen, nemlich diese, daß ich das Wort **melismatisch** beständig **in der weitläuftigsten Bedeutung** nehme, in welcher

welcher sowohl alle kurze, als lange Sylben mehrer Noten, als einer, fähig sind. In **engem Verstande** wird das Wort **melismatisch** bey demjenigen Processe gebraucht, da man eine einzige Sylbe ganze Tacte durch mit veränderten Tönen durcharbeitet. Ich werde mich aber zur Erklärung dieses Processes, der **nur bey langen Sylben** von einer gewissen Beschaffenheit Statt findet, da das **Melisma im weitläuftigen Verstande** hingegen bey allen Sylben ohne Unterschied, bey langen und kurzen, und die Wörter mögen dem Inhalte und ihrer grammatischen Bildung nach beschaffen seyn, wie sie wollen, Platz hat, des Wortes **Dehnung** zum Unterscheide bedienen. Will man eben dieselben Wörter bey beyderley Arten von Processen gebrauchen: so ist es nöthig, selbige durch Beywörter von einander zu unterscheiden; und da könnte, meinem Bedünken nach, der melismatische Ausdruck im weitläuftigen Verstande eine **mechanische Dehnung**; der im engen Verstande aber eine **rhetorische Dehnung** genennet werden. Von dieser lezten Art der Dehnung wird zu seiner Zeit gehandelt werden.

§. 44.

Die vorhergehenden Exempel werden hinlänglich seyn, einem Anfänger der Singcomposition von dem musikalischen Ausdruck **einzelner Klangfüße** eine Idee zu geben. Bevor wir zu dem Ausdruck ganzer Zeilen, in allerhand Arten von Metris, und mit verschiednen Rhytmen kommen, und zeigen,

1) wie eine ganze Zeile, sie sey jambisch, trochäisch, dactylisch oder vermischt, in allen nur möglichen Tactarten ausgedrückt werden könne;

2) wie aus einem einzigen poetischen Tacte, d. i. aus einem einzigen Klangfuße, zween und mehrere musikalische Tacte gebildet werden können;

3) wie zween, drey und mehrere poetische Tacte in einen einzigen musikalischen Tact zusammengezogen werden können;

4) wie man dem weiblichen Ausgange eines Verses einen männlichen Einschnitt geben könne, und wann solches geschehen müsse;

5) und wie endlich die Unterscheidungszeichen einer Rede, d. i. die Commata, Semicola, Cola und Puncta, Ruf- und Fragezeichen ꝛc. in der Musik ausgedrückt werden müssen:

bevor wir, sage ich, zur Erklärung aller dieser Dinge schreiten, wollen wir erstlich die rhytmische Beschaffenheit, die jedes musikalisches Stück, instrumental- und vocal, haben muß, kürzlich erörtern, und hernach die Lehre von der Interpunction grammatisch aus einander setzen.

Sechste Lection.

Von der rhytmischen Beschaffenheit eines Tonstücks überhaupt.

§. 45.

In keinem musikalischen Stücke wird in einem Athem fort gesungen, oder gespielet. In größern Aufsätzen mit mehrern Stimmen läßt man nicht allein von Zeit zu Zeit eine, oder mehrere Stimmen zugleich, schweigen, sondern auch in größern Stücken, wo nur eine herrschende Stimme ist, die mit Instrumenten begleitet wird. Die Pausen, oder Schweigezeichen, wovon allhier die Rede ist, finden nur nach einem vollkommnen Perioden Statt, und können **Sectional-** oder **periodische Pausen** genennet werden. Andere Arten von Pausen sind diejenigen, welche mitten in einer Rede, ehe solche völlig geendigt ist, mitten in einer Sectionalzeile, entweder der bloßen Interpunction, oder des Affects wegen, oder aus beyden Ursachen zugleich angebracht, und zum Unterscheide der andern **schwebende** oder **rhetorische Pausen** genennet werden. Diese leztern müßen selten mehr als ein Viertheil betragen, jene aber können von allerley Gattung seyn.

§. 46.

Aber auch ohne den Gebrauch der Schweigezeichen, muß in jeder Art von Composition, sie sey groß oder klein, vocal- oder instrumental, von einer Distanz zur andern, ein gewißer Ruhepunct bemerkt, und die Melodie, und öfters Melodie und Harmonie zugleich, darnach eingerichtet werden. Der **größte Ruhepunct** wird durch eine Art von Tonführung ausgedrücket, die man einen **ganzen Tonschluß**, oder **ganze Cadenz** nennet. Die **mittlern Arten von Ruhepuncten** werden durch einen **halben Tonschluß**, oder **halbe Cadenz**, ausgedrücket; und alle übrige Tonführungen, die weder eine ganze noch halbe Cadenz ausmachen, sie mögen sonst geschehen auf was für eine Art sie wollen, und womit die **kleinsten Ruhepuncte** unterschieden werden, heißen mit einem allgemeinen Nahmen **Abſätze**. Die Art, wie eine Cadenz oder ein Abſatz in Abſicht auf den lezten Tacttheil gemacht wird, heißt ein

Einſchnitt

Einschnitt oder **Cäsur**. Einige Tonkünstler bedienen sich, statt **Cäsur**, des Worts **Tactgewicht**, obgleich selbiges sonst eine andere Bedeutung haben sollte, wie an einem andern Orte wird gezeiget werden.

§. 47.

Der Raum von einem Absatze zum andern heißt eine **rhytmische Zeile**, oder **Sectionalzeile**, insgemein schlechtweg **Rhytmus**. Die Theile eines Rhytmus werden nach der Anzahl der Tacte, durch die Zahlen 1. 2. 3. 4. u. s. w. bemerket; und zwar heißt ein Rhytmus von vier Tacten ein **Vierer**, einer von dreyen ein **Dreyer**, von zween **Zweyer**, und von einem **Einer**. Zween oder mehrere Absätze, wovon der lezte durch eine halbe Cadenz geendigt wird, machen einen **Perioden**, und zween oder mehrere Perioden, wovon der lezte durch eine ganze Cadenz geendigt wird, machen einen **Paragraph**.

§. 48.

Ich bestimme den Begriff der Wörter **Periode** und **Paragraph** allhier aufs genaueste. Denn insgemein pflegt man sowohl jeden größern Theil einer Composition, der sich mit einer ganzen Cadenz endigt, als jeden mittlern Theil der mit einer halben Cadenz schließet, einen **Perioden** zu nennen, und dieses Wort also in allgemeinem Verstande zu nehmen, so wie es **im sechzigsten Briefe**, Seite 472. §. 15. auch von mir geschehen ist.

§. 49.

Da jeder musikalischer Aufsatz ordentlicher Weise aus mehr als einem Paragraph besteht, und sich jeder von dem andern durch den Ton seiner ganzen Cadenz unterscheidet: so kann man aus diesem Grunde einen **Paragraph** für den Raum von einer Hauptmodulation zur andern oder von einer ganzen Cadenz zur andern beschreiben. Denn man nennet **Hauptmodulationen** diejenigen Modulationen, in welche ganz cadenzirt wird, ob es gleich wahr ist, daß man, zur Unterscheidung der Hauptheile eines Stückes, anstatt der ganzen Cadenz auch zuweilen, in gewißen Fällen, nur bloß die halbe Cadenz gebraucht. Einen **Perioden** kann man alsdenn durch den Raum zwischen zwo Cadenzen von verschiedener Art beschreiben.

§. 50.

Man siehet, daß in einem musikalischen Stücke völlige, halbe und kleine Ruhestellen, oder große, mittlere und kleine Theile zu unterscheiden sind.

§. 51.

Der Verhalt, den diese verschiednen Theile, jede in ihrer Art, als die Paragraphen unter sich, die Perioden unter sich, und die Sectionalzeilen unter sich, in Ansehung der Anzahl der Tacte, machen, heißt der rhytmische Verhalt oder das Zahlmaaß eines Tonstückes. Insgemein sagt man kurzweg Rhytmus. Keinen guten Verhalt beobachten, heißt wider den Rhytmus fehlen; und ein Stück, in welchem ein guter Verhalt herrschet, ist eurythmisch schön.

§. 52.

Da man bey der gewöhnlichen Verwechselung der Wörter Metrum und Rhytmus, das Wort Symmetrie, anstatt Eurythmie, in dem vorigen Falle zu gebrauchen pfleget: so ist zu merken, daß die Aehnlichkeit der Tonfüße, d. i. die Aehnlichkeit der Anzahl, Figur und Bewegung der Noten, zwischen zwoen oder mehrern, entfernten oder benachbarten Sectionalzeilen, die Symmetrie eines Stückes bestimmet. Ein Stück also, wo keine Zeile der andern in Ansehung des Metri ähnlich ist, hat keine Symmetrie. Wenn ferner, z. E. im Zweyviertheiltact Paßagen vorkommen, wo auf ein Viertheil acht Zwey und dreyßigtheile genommen werden, und hernach wieder auf ein Viertheil eine Triole gesetzet wird: so herrschet daselbst keine gute Symmetrie u. s. w.

§ 53.

Wenn die Lehre von der rhytmischen Beschaffenheit eines musikalischen Stückes besonders wird abgehandelt worden seyn, das ist, wenn ich werde durch Exempel gezeiget haben, was eine Cadenz, ein Absatz, ein Einschnitt, eine Sectionalzeile, u. s. w. ist: so werde ich einige ganze Tonstücke zu mehrer Erläuterung der Sache, analysiren.

Siebente Lection.

Von der ganzen Cadenz.

§. 54.

Eine ganze Cadenz ist, womit nicht allein jedes Tonstück gänzlich geendigt werden muß, sondern auch zum Theil geendigt werden kann. Ihr Wesen vierstimmig und in Absicht auf die beyden lezten Noten betrachtet, bestehet darinnen,

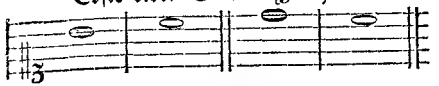
1) daß der Baß von der Dominante in den Schlußton geht, es mag durch die absteigende Quinte, No. 1. oder durch die aufsteigende Quarte No. 2. geschehen, z. E.

No. 1. Oder: No. 2.

Baßirende Schlußclausel.

2) daß der Diskant entweder durch die Secunde unter oder über dem Schlußton, in diesen Schlußton geht, z. E.

Erste Art. Oder: Zweyte Art.



Diskantisirende Schlußclauseln.

3) daß die lezte Note in beyden Stimmen das Intervall der Octave unter sich machen muß. Dieses geschieht in dem gegebnen Exempel, da die lezte Baßnote ein C, und die lezte Diskantnote auch ein C ist.

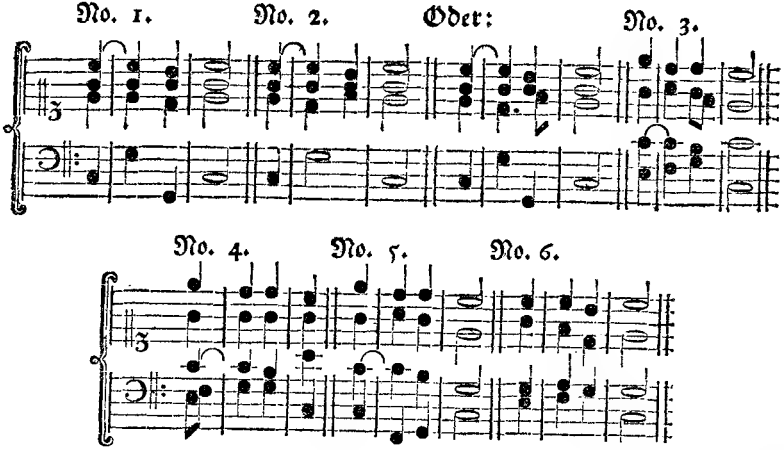
4) daß der Einschnitt, oder die lezte Note der cadenzirenden Stimmen, in Thesin fallen muß, so wie das C in dem gegebnen Exempel.

§. 55.

Die Ausfüllung dieser Cadenzen mit Mittelstimmen kann zwar harmonisch nur auf zweyerley Art, melodisch aber auf vielerley Art geschehen. Die Harmonie zu den beyden Noten ist nemlich entweder nur consonirend allein, oder man bringet auf der vorletzten Note zugleich eine Septime an. In Absicht auf die Melodie theilet man sonsten die Schlußclauseln der Mittelstimmen in altisirende, und tenorisirende. Altisirende nennet man diejenigen, wo die Dominante auf ihrer Stuffe stehen bleibt, als wie bey der folgenden No. 1. im Alt; tenorisirende, wo man entweder durch den Gang der Secunde zur Mediante hinaufgeht, wie bey der angeführten No. 1. im Tenor; oder wo man durch den Gang der Quarte auf die Mediante herunter geht, wie bey No. 2. Da aber die Mittelstimmen nicht allein ihre Schlüße zu verwechseln, sondern öfters, mit und ohne Auszierung, auf mehrere Arten, als die itzt besagten, zu schließen, ja sogar öfters eine von den beyden Diskantclauseln zu entlehnen pflegen: so ist es beßer, alle Arten von Schlußclauseln, die weder der baßirenden

noch

noch den diskantisirenden ähnlich sind, sie mögen sonst geschehen, auf was für eine Art sie wollen, mit dem allgemeinen Nahmen **Mittelclauseln** zu bezeichnen. Zur Vorbereitung der vollkommnen Cadenz, welches auf der Antepenultima oder der dritten Note vor der lezten Statt hat, bedienet man sich ordentlicher Weise des Sextquarten- oder Quintquarten, ingleichen des Sextquintenaccords oder schlechtweg des harmonischen Dreyklanges. Folgende Exempel werden hinlänglich seyn, **von der ganzen Cadenz** einen Begriff zu geben.



Man bemerket in allen diesen Exempeln, daß der Einschnitt der Cadenz in die Thesin fällt. Bey No. 1. und 2. findet sich die sogenannte altisirende und tenorisirende Schlußclausel, eine jede in ihrer Stimme. Bey No. 3. und 5. hingegen geht der Alt von der Dominante in die Mediante. Der Tenor schließt bey No. 3. mit einer entlehnten Diskantclausel; bey No. 4. und 5. aber, auf eine ausserordentliche Art, dort von der Septime zur Mediante, und hier von der Septime zur Dominante.

Diese Briefe werden alle Sonnabend fortgesetzt, und sind bey dem Buchdrucker und Verleger, Friedr. Wilh. Birnstiel, an der Ecke der Holzgartenstraße, ohnweit der Schleuse, das Stück für 1. Gr. 6. pf. zu haben.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

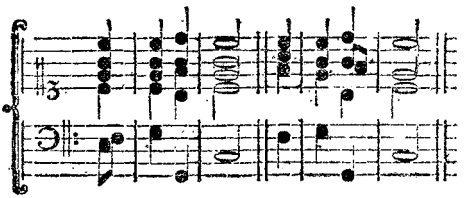
LXVI. Brief.

Siebente Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatze.

Berlin den 27. Junius, 1761.

§. 56.

Auf die vorhergehende Art verhält es ſich mit der ganzen oder vollkommnen Cadenz **überhaupt** geſprochen, in contrapunctiſchen und galanten Sachen. Der galante Styl hat indeßen ſeit dreyßig und etlichen Jahren, ſich **noch eine beſondere Art von ganzer Cadenz** erfunden, die zwar in Anſehung der beyden lezten Noten der Oberſtimme, mit der lezten der beyden vorigen Cadenzen übereinkömmt; aber darinnen von ihr unterſchieden iſt, daß aus dem die Cadenz vorbereitenden Sextquartenaccorde, die Quarte in antepenultima in der Oberſtimme vorhergehen muß, als:



§. 57.

Die Regel der ganzen Cadenz iſt:

1) daß man nicht mehr, als drey oder vier, in ſo vielen verſchiednen Tönen, die Endcadenz mitgerechnet, in einem Stücke machen muß. Die Voranſchickungen und Wiederhohlungen einer Cadenz, vermittelſt der Rittornelle in Arien und Concerten, beleidigen dieſe Regel im geringſten nicht.

2) daß die Dur- und Molcadenzen so viel möglich einander abwechseln müßen.

3) daß in jedem, und sogar in dem kürzesten Stücke, wenigstens zwo Cadenzen seyn müßen. Erlaubt es der Text in einem Singstücke nicht, so muß wenigstens in der Mitte eine Halbcadenz vorhanden seyn.

4) daß man keine ganze Cadenz setzen kann, wo nicht ein Punct ist. Doch muß man hieraus nicht umgekehrt schließen, daß allenthalben, wo ein Punct Statt findet, eine ganze Cadenz gebraucht werden müsse.

5) daß jedes Tonstück mit einer vollkommnen Cadenz geendigt werden muß.

Anmerkung.

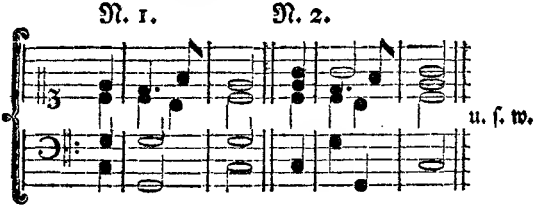
1) Wenn man schlechtweg **Cadenz** sagt, so verstehet man allezeit die ganze.

2) Wenn die antepenultima einer Cadenz von dem Sänger oder Spieler einer Hauptstimme, bey ruhendem Tact, mit gewißen willkührlichen Auszierungen bearbeitet wird, so heißt dieses auch eine **Cadenz**, aber in besonderm Verstande.

§. 58.

Es sind dreyerley Verwechselungen der Schlußclauseln einer Cadenz zu merken, als

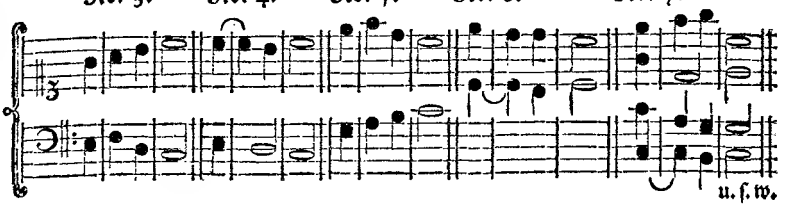
erstlich, wenn der Baß seine richtige Fortschreitung behält, in der Oberstimme aber mit der Terz, oder der Quinte geschloßen wird. z. E.



zweytens, wenn zwar in beyden Stimmen mit der Octave geschloßen, die vorletzte Note aber in einer von beyden verwechselt wird, als:

drittens,

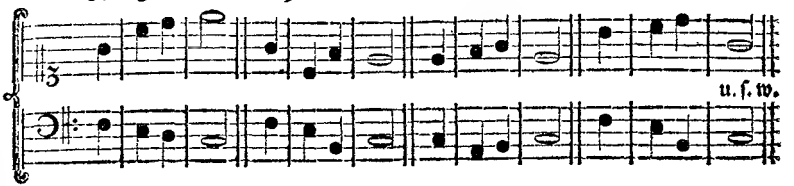
No. 3. No. 4. No. 5. No. 6. No. 7.



u. s. w.

drittens, wenn keine Stimme von den beyden äußersten mit der ihr eigenen Clausel schließt, z. E.

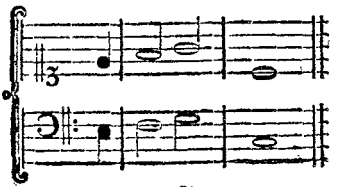
No. 8. No. 9. No. 10. No. 11.



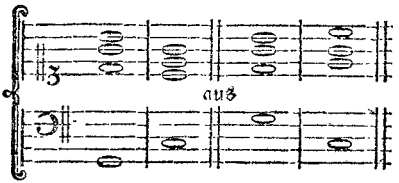
u. s. w.

zu Nummer 1. und 2.

Die **erste Art der** Verwechselung hat zwar in vier- und mehrstimmigen Singstücken, doch nur besonders in contrapunctischen, Platz. In wenigerstimmigen Sachen muß allezeit mit der **Octave** in der Oberstimme geschloßen werden, besonders **in einfachen Singstücken, das Stück mag für den Diskant, Alt, Tenor oder Baß gesetzet** seyn. In solchen Stücken muß nemlich allenthalben, am Ende und in der Mitte, **da wo eine ganze Cadenz stehen** soll, entweder eine von den dreyen Diskantclauseln, oder die baßirende Schlußclausel, einklängig oder octavirend, gebraucht werden, z. E. im letztern Falle,



Die aus der Verwechselung der Schlußclauseln auf folgende Art entstehende Formel:



ist fürs erste niemahls für etwas anders, als einen bloßen Absatz erkannt worden, und furs andere als eine Absatzformel nicht einmahl die beste.

Zu Nummer 3. 4. 5. 6. 7.

Die Schlußformeln von der **zweyten Art der Verwechselung**, wo die beyden lezten Töne, in Thesi, in die Octave oder den Einklang zusammen kommen, laßen sich zur Noth bey gewissen Umständen, sowohl in einfachen als zusammengesetzten Singstücken, jedoch nur in der Mitte eines Stückes, als eine Cadenz gebrauchen. Man thut aber besser, selbige ins Duett, mit und ohne Baßbegleitung, als ihren eigentlichen Sitz, zu verweisen, allwo sie sowohl am Ende als in der Mitte, zum Schluße eines Paragraphs, ihren Wehrt als vollkommne Cadenzen behaupten.

zur Nummer 8. 9. 10. 11.

Die Formeln von der **dritten Art der Verwechselung**, in welchen dem Baß seine cadenzirende Fortschreitung, und der Oberstimme die characteristische Hauptnote der ganzen Cadenz, nemlich die Octave, fehlt, können für nichts anders als bloße Absätze erkläret, und nicht einmahl in der Mitte eines Stückes, zum Schluße eines Paragraphs, geschweige am Ende, gebraucht werden. In einem Tonstücke indessen, wo nach eben derselben Melodie mehr als eine Strophe gesungen wird, z. E. in einer Ode, können diese Arten von Absätzen, als die von No. 8. 9. 10. an solchen Oertern des Textes, in der Mitte des Stückes ihre Dienste thun, wo, wegen der Ungleichheit der Interpunction, in einem Verse zu einer ganzen Cadenz Gelegenheit ist, in dem andern aber nicht. Sollte sich aber am Ende einer ganzen Strophe eine ähnliche Ungleichheit ereignen: so glaube ich, daß es beßer ist, entweder einen solchen Text nicht zu componiren, oder wenn er ja mit einerley Melodie componirt werden soll, aus

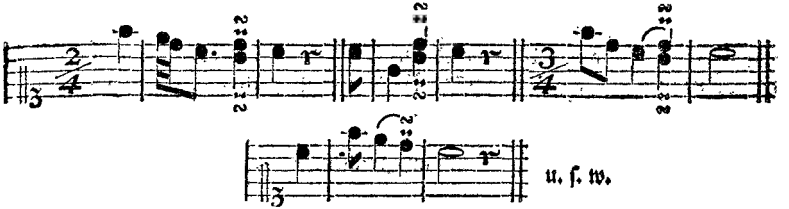
zweyen

zweyen Uebeln das geringste zu erwehlen, und den allgemeinen Gesetzen eines Tonstückes, es mag vocal oder instrumental seyn, das besondere Gesetz eines Vocalstücks in Ansehung des Ausdrucks, als welcher so nicht einmahl, bey der strengsten Gleichheit der Interpunction, in einer Ode von Zeile zu Zeile erhalten werden kann, aufzuopfern. In der That ist die Aufopferung der vierten Regel der Cadenz das geringste Uebel, weil nur wider eine einzige Regel verstoßen wird; das Gegentheil aber das größte, weil nicht nur das Generalgesetz eines jeden musikalischen Stückes beleidigt wird, sondern der vermeinte richtige Ausdruck doch nur auf das Ende einer einzigen Strophe, nicht aber auf die übrigen paßet.

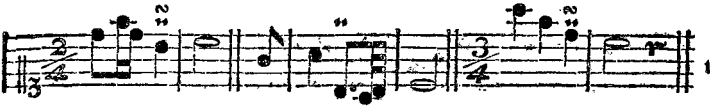
§. 59.

Man unterscheidet die ganze Cadenz in die **förmliche**, und **nicht förmliche** oder **freye**.

1) Die **förmliche** ist, die in antepenultima entweder den Quintquarten- oder Sextquartenaccord hat. Hievon hat man §. 55. No. 1. 2. und 4. Exempel gesehen. Ihre melodische Ausbildung ist auf unzählige Art möglich, z. E.



2) Die **freye** oder **nicht förmliche** ist, wo nicht der Sextquarten- oder Quintquartenaccord in antepenultima vorhergeht. Hievon hat man §. 55. N. 3. 5. und 6. ein Exempel gesehen. Die melodische Ausbildung geschieht auf verschiedne Art, z. E.

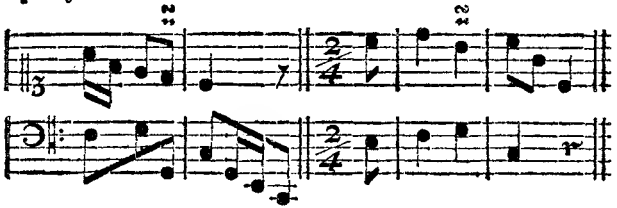


Im contrapunctischen Styl muß die ganze Cadenz, wenigstens zum Schlusse eines Stückes, allezeit förmlich seyn. In der galanten Schreibart wird dieserwegen keine Ceremonie gemacht, und kann in allen Fällen, am Ende sowohl

als in der Mitte, die förmliche und nicht förmliche, ohne Unterscheid gebrauchet werden, nach Beschaffenheit der Umstände. Doch hat die förmliche auch im galanten Styl für die Kirche, vor der nicht förmlichen dem Vorzug. Ueberhaupt muß in diesen beyden Gattungen der ganzen Cadenz die Art der melodischen Ausbildung, theils durch das Tempo und das Metrum eines Tonstückes, theils durch den Character desselben, in Absicht auf den Inhalt, bestimmet, und von dem mit Ueberlegung setzenden Componisten darnach eingerichtet werden.

§. 60.

Man wird bemerket haben, daß zu einer ganzen Cadenz, förmlichen und freyen, in der geraden und ungeraden Tactart, allezeit zween Tacte gehören. (Wenn die Rede von der geraden Tactart überhaupt ist, so verstehe ich allezeit den Zweyviertheil, oder den Zweyzweytheiltact, indem sich, nach dem Ausdruck des berühmten Herrn Riepels, in selbigen und den Dreyviertheiltact alles auflösen läßt, **was von Jubals Zeiten her componirt seyn mag**). In dem ersten Tact wird die Cadenz angefangen, und zum Anfang des leztern wird sie geendigt. Womit wird nun der übrige Tactraum ausgefüllet? Mit einer Pause. Die Ursache davon liegt in dem Ursprung und dem Gebrauch der Cadenz. Doch muß man allhier zwischen **Haupt- und Begleitungsstimmen** einen Unterscheid machen. Nur den Hauptstimmen kömmt die Pause zu. Hingegen haben die Begleitungspartien nicht allein die Erlaubniß, sondern sie sind sogar wegen der nöthigen Unterhaltung der Bewegung dazu in vielen Fällen verbunden, das melodische Gewebe für sich ununterbrochen fortzusetzen, und damit den Tactraum auszufüllen. Ueberhaupt hat die Spielmusik hiezu Recht. z. E.

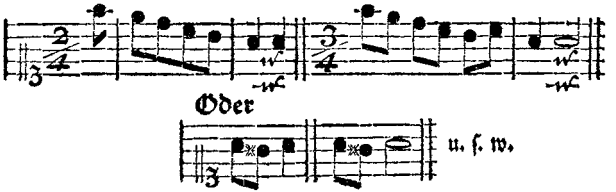


Es geschicht oft im Schreiben, daß die Pause nicht bemerkt, sondern für die lezte Note der Cadenz der Hauptstimme eine Note von größerm Wehrte hingesetzt wird, als sich gehöret. Dieses aber hebt das vorhin gesagte nicht auf, weil die Note nicht den ganzen Tact durch gehalten wird.

§. 61.

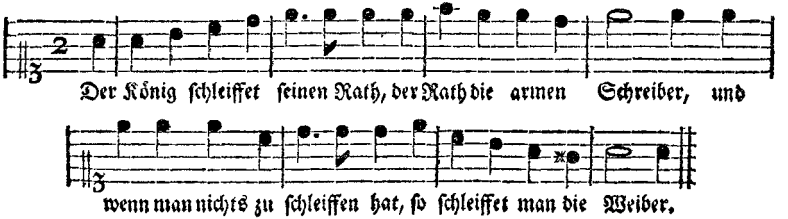
§. 61.

Eben diese Einschnittsnote darf in der Hauptstimme, weder durch den wiederhohlten Einklang, noch durch die Octave, oder die Quinte, fortgesetzet werden, z. E.



Das heißt, **die Cadenz muß in der Hauptstimme ihren männlichen rhytmischen Ausgang, ohne die geringste Veränderung behalten,** und nicht mit einem weiblichen Ausgange, einen halben Tonfuß darüber weghangen. Doch sind diese weibliche Ausgänge erlaubt,

1) im choraischen, oder Tanzstyl in gewißen Stücken;
2) in der Mitte eines vielstimmigen Stückes vor einer Pause. Hier wird der Uebelstand der weiblichen Cadenz durch die andere fortsingende Stimmen bedeckt.
3) in der recitativischen Schreibart, und
4) im bürlesken Styl. Ich habe irgendwo ein Lied gehöret, welches in einer gewißen vor etwann funfzig oder sechzig Jahren gespielten Poßenoper nicht wenig mag paradirt haben:



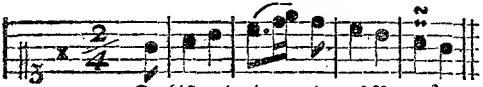
§. 62.

Von einer andern obwohl nicht beßern Art sind die, **mit einem weiblichen Ausgange schließende Cadenzen,** wo anstatt der Wiederhohlung der Einschnitts-

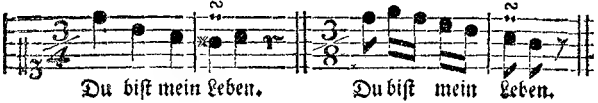
note

note im Einklange ꝛc. die die Cadenz formirende vorlezte Note in Thesin gebracht wird, als:

in der geraden Tactart.



in der ungeraden Tactart.



Diese Arten von Cadenzen haben nirgends Platz, als

1) im Tanzstyl in gewißen Stücken und daselbst an gewißen Oertern. So werden die von der ungeraden Tactart z. E. in Paßepiedtänzen gebraucht.

2) in der Mitte eines vielstimmigen Stückes vor einer Pause.

3) im bürlesken Styl.

4) im Nothfall in der Vocalmusik, wenn die rhytmische und symmetrische Ordnung des ganzen Stückes nicht darnach eingerichtet ist, bey einem weiblichen Ausgange des Verses mit der regelmäßigen männlichen Cadenz bequem schließen zu können. Es ist aber besser, die Ordnung so zu machen, daß man nicht verbunden seyn möge, in diesen Nothzwang zu gerathen.

5. Bey außerordentlichen Leydenschaftsvollen Ausdrücken in der Vocalmusik.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

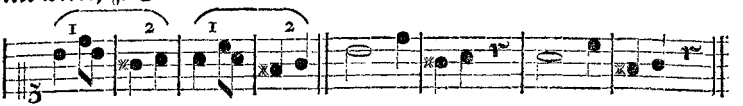
LXVII. Brief.

Achte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatze.

Berlin den 4. Julius, 1761.

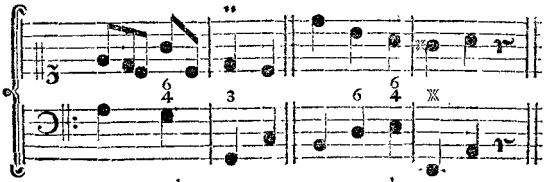
zum §. 62.

Uebrigens wird dieſe Art von Tonführung beßer in der Mitte eines Stückes, am Ende einer Sectionalzeile, gebraucht, und daſelbſt nicht als eine Cadenz, ſondern als ein bloßer weiblicher Abſatz betrachtet. Doch iſt es nöthig, daß die auf dieſe Art ſich endigende Sectionalzeile von einer andern gleicher Natur beantwortet werde, z. E.



Anmerkung.

Wenn man die in gewißen Fällen erlaubte weibliche Cadenzen brauchet, ſo hat man ſich in Anſehung der Harmonie dazu, ſehr in Acht zu nehmen, daß man nicht in Arſi den Sextquartenaccord voranſchicke. Hier würde er, auf **Sorgiſche Manier**, an einem ſehr ungeſchickten Orte ſtehen, z. E.

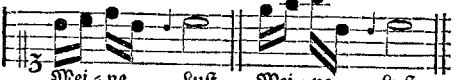


male. male.

Das sind keine erlaubte Cadenzen mehr. Es sind Schnitzer wider das Tactgewicht und die Progreßion der Harmonie.

§. 63.

Es ist der pohlnische Tanzstyl im Dreyviertheiltact nicht zu vergeßen, in welchem der Cadenzeinschnitt aufs zweyte Viertheil fällt, als:



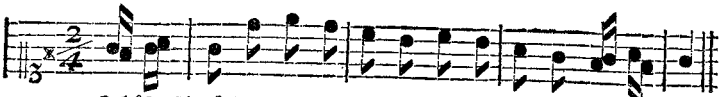
Diese Cadenz kann zwar mit den zwo Sylben eines Trochäus, und also weiblich ausgesprochen werden, wenn man die vier Sechzehntheile auf die erste Syllbe zusammenzieht. Indeßen ist es bequemer drey Syllben, nemlich einen Amphimacer dazu zu nehmen. Läßt man aber hinter der aufs zweyte Viertheil fallenden Schlußnote noch eine Note nachfolgen, so endigt die Cadenz auf folgende Art weiblich, als:

§. 64.

Es ist was besonders, daß sowohl in der geraden als ungeraden Tacart gewisse Tanzstücke möglich sind, die von der Arsi in Thesin versetzet werden können, ohne daß der Rhytmus und das Metrum dadurch im Gehör benachtheiligt wird. Gewiße Tambourins, die Gavotten, und die meisten deutschen Polonoisen sind in diesem Falle. Man untersuche folgendes Exempel.

Schluß eines Tambourin.

No. 1.



Eben dasselbe Exempel, aus der Arsi in Thesin versetzt.

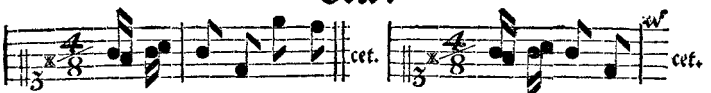
No. 2.

Ich

Ich glaube, daß in dergleichen Stücken eine **Zusammenziehung zweer Tacte in einen** stecket; daß die Achttheile sollten mit Viertheilen geschrieben, und das Tempo durch Presto angezeiget werden, als:

Oder es ist in selbigen kein Zweyviertheil, sondern ein **Vierachttheiltact** vorhanden, der in seiner Art, in Ansehung der Eintheilung der Tacttheile, dem Viervierntheiltact gleich ist; und so wie dieser zween gute Tacttheile hat, auf welche der Einschnitt der Cadenz fallen kann, nemlich das erste und dritte Viertheil, also jener das erste und dritte Achttheil zu seinen guten Tacttheilen hat. Alsdenn kann es heißen.

Oder:

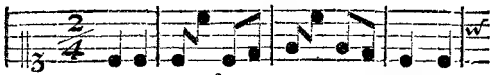


Ich ersuche unsere großen Herren Practiker, mir ihre Gedanken hierüber zu sagen. Bis dahin aber kann ich nicht umhin, der allgemeinen Regel des Cadenzeinschnitts zu Folge, die Schreibart bey der zweyten Nummer, allwo die Cäsur auf das zweyte Viertheil gemacht wird für fehlerhaft, und nur die bey der ersten Nummer für wahr und ächt zu erkennen.

§. 65.

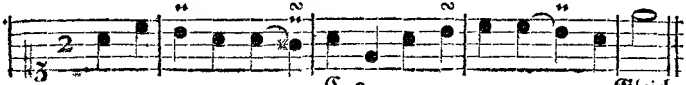
Ich habe im vorhergehenden §. gesagt, daß **gewiße Tambourins** der angezeigten Versetzung fähig wären. Denn es giebt andere, die es nicht sind, und wo man schlechterdings im Niederschlage, oder in Thesi anfangen muß, z. E.

Anfang eines Tambourin.



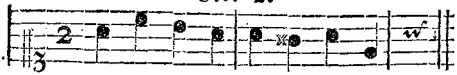
§. 66.

Die Regel der **Gavotte** ist, daß selbige im Zweyzweytheiltact verzeichnet, und mit zwey Viertheilen im Aufschlage oder Arsi anfangen soll, als:



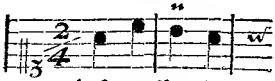
Gleichwohl verliehrt das Gehör nichts, wenn man in Thesi auf folgende Art anfängt.

No. 2.



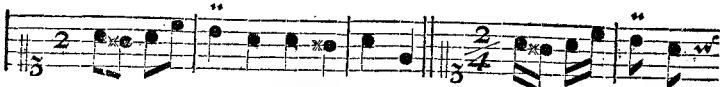
Ja der Herr Rameau, von welchem diese Gavotte ist, hat solche im Zweyviertheiltact auf folgende Art zu Papier gebracht:

No. 3.



Sollte nicht meine im §. 64. geäußerte Muthmaßung, wegen der Zusammenziehung zweer Tacte in einen, hierdurch einiges Gewicht bekommen? Doch weil die Gavotte ein Tanzstück ist, und die Regel der Gavotte: **daß sie mit zwey Viertheilen im Aufschlage anfangen, und ihre Cadenz mit einer weißen in Thesi machen soll**, den Grundsätzen der Tanzkunst gemäß ist: so kann ich aus diesem Grunde, bis zu einem nähern Aufschluß der Sache, nicht die zweyte und dritte Nummer, sondern nur die erste, für legal erkennen. Ein gleiches findet in allen Gavottenmäßig gesetzten Stücken Statt. Wenn man statt der zwey Viertheile, mit vier Achttheilen, oder im Zweyviertheiltact mit vier Sechzehntheilen anhebet, so ist die Gavotte in ein Tambourin von der im §. 64. vorgebrachten Art umgeformet, als:

Tambourin **Oder**

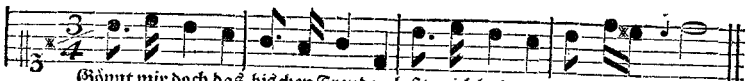


Eilt, ihr Schäfer, eilt zum Tanze. Eilt, ihr Schäfer ꝛc.

§. 67.

Hier ist endlich der Anfang einer deutschen Polonoise, welche sowohl auf dem ersten, als dritten Viertheile anheben kann, als:

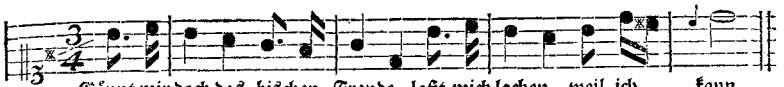
No. 1.



Gönnt mir doch das bischen Freude, laßt mich lachen, weil ich kann.

No. 2.

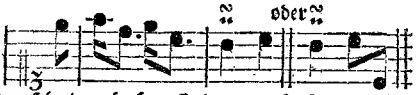
No. 2. und



Sollte man nicht glauben, daß jeder Tact allhier einen Rhytmum ternarium, oder **drey zusammengezogne Zweyachttheiltacte** enthält? Ich will dieses ebenfals unsern Herren Practikern zur Untersuchung überlaßen. Indessen ist dieses annoch zu bemerken, daß ohngeachtet der Anfang mit dem dritten oder ersten Viertheil geschehen kann, dennoch solches nicht mit dem zweyten Viertheil möglich ist. Meine Meinung ist, daß, wenn die Polonoisen, sie mögen deutsche oder eigentliche Polonoisen seyn, für den Tanz seyn sollen, selbige allezeit in Thesi, nemlich auf dem ersten Viertheile anheben, und den Cadenzeinschnitt auf das zweyte Viertheil machen müssen. Soll aber das Stück nicht für den Tanz, und nur ohngefähr in der pohlnischen Schreibart seyn, so ist es einerley, wenn sonst die metrische Beschaffenheit der Composition, mit und ohne Text, es nicht verhindert, ob man das Stück mit dem ersten oder dritten Viertheile anhebt. Auf diese Art hat der Herr Franz Benda das Lied: **Mit Lauretten, seiner Freude**, mit dem dritten Viertheile angehoben, da doch solches ebenfalls mit dem ersten geschehen konnte. Der Herr Capellmeister Graun hingegen hat das Lied: **Endlich muß ich mich entschließen**, auf dem dritten, und deßwegen nicht auf dem ersten Viertheile angehoben, weil ihn das Metrum, in dem vor den beyden ganzen Cadenzen, der in der Mitte und der am Ende hergehenden Tacte, vermittelst wessen er nemlich den Accent veränderte, daran verhinderte. Man findet die erste der angeführten Oden in dem ersten Theile der **Oden mit Melodien**, vom Jahre 1753. und die zweyte in dem ersten Theile der **auserlesenen Oden zum Singen beym Clavier vom Herrn Capellmeister Graun.**

§. 68.

Es ist Seite 5, §. 46. **Brief** LXV. gesagt worden, daß sich einige Tonkünstler, statt **Cäsur** oder **Einschnitt**, des Worts **Tactgewicht** bedienen. Es wird hier der Ort seyn, zu zeigen, in welchem Falle diese Wörter verwechselt werden können, und in welchem Falle es nicht geschehen kann. Der Fall der Verwechselung existirt, wenn die die Cadenz formirende vorletzte Note in Thesin gebracht wird, ohne und mit Verlängerung der letzten Note, z. E.



(Man ſehe den §. 62. Seite 15, 26. Brief. LXVI.)

Hier iſt es einerley ob man ſagt, daß das Tactgewicht verrückt, oder daß der Einſchnitt nicht richtig gemacht iſt. Hingegen kann man nicht von denjenigen weiblichen Cadenzen, die aus der Verlängerung einer männlichen entſpringen, ſagen, daß ſie wider das Tactgewicht fehlten. Denn das Gewicht liegt in Theſi, obgleich der Einſchnitt, d. i. die letzte Note der Cadenz, in Arſi gemacht wird, als:

(Man ſehe den §. 61. Seite 15, Brief LXVI.)

§. 69.

Zum Schluße dieſer Lection will ich noch etwas vom Unterſchiede der Tactarten ſagen.

Erſtlich vom geraden Tact.

Der **gerade Tact iſt viererley**, als der Vierzweytheil, Viervierthеil, Zweyzweytheil, und Zweyvierthеil. Der **Vierzweytheiltact** beſteht aus zween Zweyzweytheiltacten, und wird am beſten mit einer großen 4 vorgezeichnet, ſo wie der **Zweyzweytheil** mit 2, ob man dieſen leztern auch gleich mit einem durchſtrichnen ¢ zu bemerken pfleget, eine Schreibart, die aus dem Zirkel der Alten ihren Urſprung nimmt. Der **Viervierthеiltact** beſteht aus zween Zweyviertheilstacten; und wird entweder mit 4, oder mit einem undurchſtrichnen C; der **Zweyvierthеil** aber mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet. Die erſte und dritte weiße im Vierzweytheil, und das erſte und dritte Viertheil im Viervierthеil ſind alſo *virtualiter* von gleichem Gehalte, und beyde des rhytmiſchen Cadenzeinſchnittes fähig.

§. 70.

§. 70.

Da sowohl der Zweyzweytheil als Viervierthеiltact in iedem Tactraume vier Viertheile enthält, und bey der Vorzeichnung sowohl vom Setzer als Copisten öfters gefehlet wird: wie erkennet man da, wenn die Tactart unrichtig vorgezeichnet ist, ob der Tact Zweyzweytheil oder Viervierthеil ist? Ich weiß kein anders und geschwinders Mittel, als daß man Achtung giebt, wo in dem Stücke der männliche rhytmische Einschnitt hinfällt. Dieser muß, wie schon bekannt ist, in jedem Zweyzweytheil, so wie in jedem Zweyviertheil, in Thesin und also dort auf die erste Weiße, und hier auf das erste Viertheil fallen. Findet sich selbiger nun in dem mit ¢ oder 2 vorgezeichneten Tacte auf dem dritten Viertheile: so ist solches ein Zeichen, daß das Stück im Viervierthеil, und nicht im Zweyzweytheiltacte ist.

§. 71.

In dem Zweyzweytheil müßen die Noten entweder nach der Zeit ihrer ordentlichen Geltung, oder um die Hälfte geschwinder gespielet werden. Wo das erste geschicht, da ist ein **schwerer Zweyzweytheil**, und wo das lezere geschicht, ein **leichter Zweyzweytheil** vorhanden.

§. 72.

Ins Gebiet des schweren oder ernsthaften Zweyzweytheils gehören die Chaconnen, und Ouvertüren im französischen Geschmack, und alle in ähnlichen metrischen Modulis gesetzte Tonstücke, sie heißen wie sie wollen. Zu dem leichten Zweyzweytheil gehört das Allabreve, die Gavotte, das Rigaudon, die Bourree, das Tambourin, der Marsch ꝛc. und alle auf ähnliche Art verfertigte Aufsätze in kleinem und großem Format, in was für einem Grade der Geschwindigkeit oder Langsamkeit sie auch ausgeübet werden. Verschiedene zum leichten Zweyzweytheil gehörige Stücke werden auch öfters im Zweyviertheiltact, und aus diesem per contractionem im Viervierthеiltact geschrieben.

§. 73.

In der Paßionscantate vom seeligen Herrn Capellmeister Graun, welche der **Tod Jesu** betitelt ist, findet man ein im $\frac{4}{2}$ zu Papier gebrachtes Allabreve über die Worte, **Christus hat uns ein Vorbild gelaßen.** Wenn man in der Schreibart den Tact halbiret, so wie solches bey der Tactgebung geschicht: so hat man ein Exempel vom Allabreve im Zweyzweytheiltact, in welchem sonst auch ordentlicher Weise selbiges geschrieben zu werden pfleget, indem man nur

zur

zur Ersparung der vielen Tactstriche, und aus Bequemlichkeit die Schreibart des $\frac{2}{2}$ gebraucht. Wegen der Bewegung des Allabreve kann im Vorbeygehen angemerket werden, daß man zwar in der Instrumental aber keinesweges in der Vocalmusik die Uebertreibung desselben gewissermaßen übersehen kann. In den protestantischen Kirchen pfleget von ungeschickten Cantoribus sehr oft hierwider verstoßen zu werden. Die Herren bedenken nicht, daß Singen und Spielen zweyerley ist, und daß die Geschwindigkeit nicht in eine Tollheit oder Raserey ausschlagen muß, wo keine Tollheit oder Raserey ausgedrückt werden soll. Zu diesem Ausdruck aber gehöret nicht der Allabrevestyl der Fuge.

§. 74.

Ein gutes Exempel vom Viervierttheil, und wenn derselbe halbiret wird, von einem leibhaften Zweyviertheil, hat man an dem Anfangs-Allegro des dritten Flötenduetts des Herrn Quanz, Seite 9.

§. 75.

Wie es im $\frac{6}{4}$ und $\frac{9}{4}$, ingleichen $\frac{12}{8}$ und andern vermischten geraden Tactarten, in Ansehung des Cadenzeinschnitts gehalten werden müsse, ist leichte zu beurtheilen, wenn man weiß, daß der Sechsviertheil aus dem Zweyzweytheil, der Sechsachttheil aus dem Zweyviertheil, und der Zwölfachttheil aus dem Viervierttheiltact entsteht.

Zweytens vom ungeraden Tact.

§. 76.

Der ungerade Tact ist in Ansehung der Vorzeichnung entweder Dreyzweytheil, oder Dreyviertheil oder Dreyachttheil; in Ansehung seiner innern Beschaffenheit aber viererley, als der **leichte, schwere, Couranten- und pohlnische ungerade Tact.**

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXVIII. Brief.

Achte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatze.

Berlin den 12. Julius, 1761.

§. 77.

Der **leichte ungerade Tact** wird entweder im Dreyviertheil oder Dreyachttheil geſchrieben, und iſt derjenige, der in Menuetten, und in Stücken von ähnlichem Metro herrſchet, die Bewegung mag langſam oder geſchwinde ſeyn.

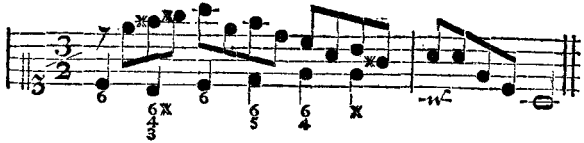
§. 78.

Der **ſchwere** oder **ernſthafte ungerade Tact** iſt daran zu erkennen, daß ein' Tactraum einen Rhytmus von drey zuſammengezogenen zweytheiligen Tacten vorzuſtellen ſcheinet. Er wird entweder im Dreyzweytheil oder Dreyviertheil geſchrieben. In dem leichten Dreyviertheil finden insgemein nur dreyerley Arten von Noten Platz, weiße, Viertheile und Achttheile, und man zählet bloß nach Viertheilen. In dem ſchweren Dreyviertheile kommt das Sechzehntheil, ja wohl noch das Zwey und Dreyßigtheil dazu, und man zählet nach Achttheilen. Die Application auf den Dreyzweytheil iſt leicht zu machen. Beyde Tactarten, den leichten und ſchweren Dreyviertheil, findet man öfters dergeſtalt untereinander gemiſchet, daß man nicht beſtimmen kann, ob das Exempel zu der erſtern oder letztern Tactart gehöret. Es iſt damit wie mit dem geraden Tact beſchaffen, worinnen in eben demjenigen Stücke, durch die verſchiedne Einrichtung der metriſchen Tonformeln und Paſſagen, der Zweyzweytheil und Viervierteiltact dergeſtalt untereinander gemiſchet wird, daß, weil doch das ganze Stücke durch einerley Bewegung bleiben muß, für gewiſſe Paſſagen dieſe Bewegung nicht geſchwinde genug, für andere aber zu geſchwinde iſt. Man pfleget von einem ſolchen Stücke zu ſagen, daß es ſteif und höckerigt

ckerigt geſetzt iſt, und Perſonen von Geſchmack können ſolche von den ſtumpfen Kräften und der unordentlichen Denkungsart ihres Verfaſſers zeugende Aufſätze nicht anders als mit Widerwillen anhören. Damit man ſich von der Eigenſchaft eines ächten ungeraden Tacts im Dreyzweytheil einen Begrif machen könne, ſo ſehe man des Herrn C. P. E. Bach Probeſtücke fürs Clavier, und zwar das Sonata V. Seite 13. befindliche Allegro di Molto in Es dur, welches wenn es in den Dreyviertheiltact verſetzt wird, zugleich ein Exempel vom ſchweren Dreyviertheil iſt. In eben dieſen Probeſtücken findet man, an dem Poco allegro Sonata III. Seite 7. in A dur, ein Exempel vom leichten Dreyviertheil.

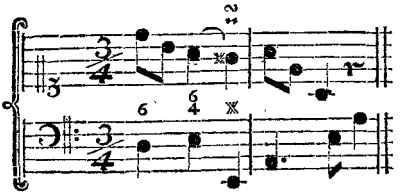
§. 79.

Man machet Couranten im ſchweren und leichten Dreyviertheil, im Drey-Achttheil und Neunachttheil. Von allem dieſen iſt hier nicht die Rede, ſondern von der **eigentlichen Tactart der Couranten** ꝛc. nach franzöſiſcher Art, welche zwar zu dem ſchweren Dreyzweytheil gehöret, aber der äuſſerlichen Form des Metri nach an verſchiedenen Oertern, ſehr vieles von dem Sechsviertheil entlehnet. Der Unterſcheid iſt nur, daß dieſe Sechsviertheilpaſſagen im ordentlichen Dreyzweytheil geſpielet werden müſſen. Der ſeel. Herr Capellmeiſter Bach hat gnugſam ächte Muſter von dieſem eigentlichen Courantentact hinterlaſſen, und in den Werken des Herrn Couperin findet man ebenfalls gute Muſter, wohin ich den Liebhaber verweiſe. Diejenigen im Dreyzweytheil geſetzten Couranten, wo die vorhin geforderte Eigenſchaft nicht vorhanden iſt, gehören zum eigentlichen Dreyzweytheil, aber nicht zum eigentlichen Couranten Dreyzweytheil. Uebrigens haben alle drey vorhergehende Arten des ungeraden Tacts, der leichte, ſchwere, und eigentliche Courantentact, einerley Regel in Anſehung des Cadenzeinſchnitts, welcher allezeit in Theſin geſchehen muß; aber eben ſo wie der gerade Tact, bey ſchwerer Zeitmaaße, und in Inſtrumentalſachen, zur Ausfüllung des übrigen Tactraums, einen Zuſatz hinter ſich zuläſſet, z. E.



Ich will hier noch bemerken, daß der zur Vorbereitung der Cadenz vorhergehende Sextquartenaccord im ſchweren ungeraden Tact ordentlicher weiſe auf den

den dritten Tacttheil gemacht und daselbst aufgelöset wird, wie man in dem vorhergehenden Exempel siehet; im leichten ungeraden Tact aber auf den mittelsten Tacttheil gemacht, und im dritten aufgelöset wird, als:



Sowohl im schweren als leichten ungeraden Tact, kann der Sextquartenaccord wohl noch eher, aber niemahls kann er später zum Vorschein kommen. Was vom Sextquartenaccord gesagt ist, gilt ebenfalls vom Quintquartensatze. Auf eine ähnliche Art müssen in ieder leichten geraden und sehr geschwinden zweytheiligen Tactart die besagten Vorbereitungsaccorde in Thesi vorhergehen, und in Arsi aufgelöset werden. Bey langsamerer Bewegung kann auch die Arsis zergliedert, und in dem ersten Gliede desselben, der Sextquarten- oder Quintquartenaccord angeschlagen, und in dem zweyten Gliede aufgelöset werden; die Anwendung auf den leichten und schweren Viervierteil ist leicht zu machen.

§. 80.

Der **pohlnische ungerade Tact** wird im Dreyviertheil geschrieben, und ist ein Zweig vom schweren Dreyviertheil. Der Unterscheid zwischen den beyden vorhergehenden Arten des schweren ungeraden Tacts, und der pohlnischen Tactart beruhet bloß auf dem Unterscheide des Cadenzeinschnitts, welcher dort auf dem ersten Tacttheile gemacht werden muß, allhier aber sowohl auf den ersten als zweyten Tacttheil fallen kann; und im erstern Fall seine Vorbereitung auf dem dritten Tacttheile des vorhergehenden Tacts, in dem letzterm Falle aber auf dem ersten Theile desjenigen Tacts machet, in welchen er schließet. Hievon ist schon genug vorhin gesagt worden. In der Lection von den Absätzen will ich, nach den Anmerkungen des Herrn **Kirnberger**, der sich an die zehn Jahre in den berühmtesten Capellen Pohlens aufgehalten hat, zeigen, worinnen die deutschen und eigentlichen Polonoisen sich hauptsächlich von einander unterscheiden.

§. 81.

Was übrigens allhier, in Ansehung der Cadenzeinschnitte vom $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ ist gesaget worden, das gilt alles mit gehöriger Anwendung von den daher entstehenden vermischten ungeraden Tactarten, z. E. vom Neunachttheil.

Achte Lection.

Von der halben Cadenz.

§. 82.

Eine **halbe Cadenz** ist solche Tonführung, womit zwar ein Theil des Stückes von dem andern unterschieden, aber kein Stück gänzlich geendigt werden kann, ausser mit einer gewissen Bedingung. Diese Bedingung ist, daß sie zum Ende eines solchen Stückes gesetzt werden muß, worauf noch ein anders plözlich folget, und daß sie also nur zum Uebergange von einem Stücke zum andern dienet. Nur im Choralgesang finden annoch heutiges Tages einige Sorten von Halbcadenzen, ohne diese Bedingung, Statt.

§. 83.

Der Einschnitt der cadenzirenden Stimmen muß, wie bey den legalen ganzen Cadenzen, männlich seyn, und in Thesin fallen. Die Verzögerung der lezten Note durch einen melodischen Vorschlag hebt den Fall des Einschnitts so wenig bey den halben als ganzen Cadenzen auf. So wie die lezte Note der Baßstimme bey der ganzen Cadenz die Hauptseyte einer Tonart ist: so ist selbige bey der halben Cadenz die **Dominante** oder **Quinte** einer Hauptseyte. Die vorlezte Note der Grundstimme ist entweder die **Hauptseyte des Tons**, worauf sich die Modulation beziehet; oder die **Quarte**, welche sowohl **übermäßig** als **vollkommen** seyn kann; oder die **Sexte**. Hierdurch entstehen dreyerley Arten von halben Cadenzen. Zur vorbereitenden Antepenultima können, nach Beschaffenheit der Umstände, verschiedene Intervalle dienen. Wir wollen von jeder Art der halben Cadenz besonders handeln.

§. 84.

Die **erste Art der halben Cadenz** besteht in Ansehung der Grundstimme darinnen, daß die **Hauptseyte** vor der schließenden Dominante **vorher geht**. Sie findet sowohl in der Dur- als Moltonart Statt, und die Harmonie

dazu

dazu kann verschieden seyn, wie man aus folgender Vorstellung in der Moltonart A siehet. Wer die halbe Cadenzen dur haben will, der verwandle sie darein.

Fig. 1. Fig. 2.

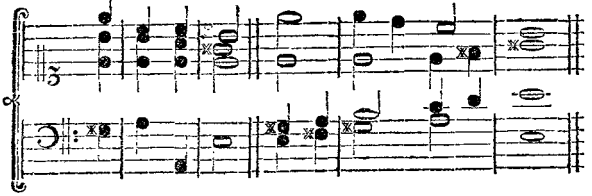
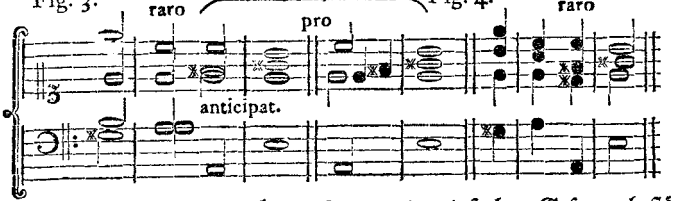


Fig. 3. Fig. 4.

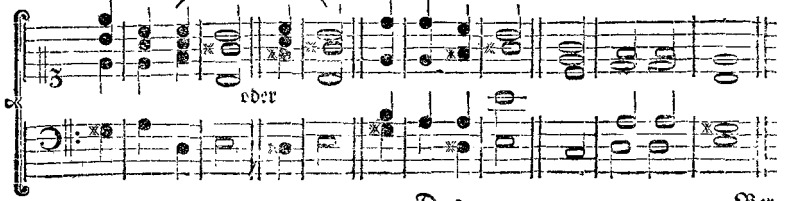


In jedem Gesang muß ordentlicherweise, und im einfachen Gesange beständig, entweder die Quinte oder Terz, auf dem Einschnitte in der Oberstimme seyn. Nur in vollstimmigen Sachen, doch nur vornehmlich in contrapunctischen, kann auch, nach Beschaffenheit der Umstände, in einigen Halbcadenzen die Octave in der höchsten Stimme Platz haben.

§. 85.

Die zweyte Art der halben Cadenz besteht in Ansehung der Grundstimme darinnen, daß die **Quarte** vor der schließenden **Dominante vorher geht.** Sie findet in beyden Tonarten Platz. Folgende Vorstellung ist in dem weichen A.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

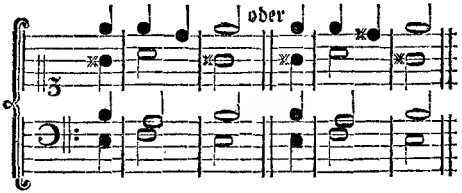


Bey den drey erstern Formeln muß auf dem Einschnitt entweder die Quinte oder, obwohl seltner, die Terz in der höchsten Stimme seyn. Wann die vorlezte Harmonie so wie bey Fig. 4. beschaffen ist, so ist es einerley, ob die Quinte, Terz oder Octave in der Oberstimme ist. Sonst ist zu merken, daß sich die zweyte und dritte Figur von dieser zweyten Art von Halbcadenzen, gegen Fig. 4. von der ersten Art wie umgekehrte und Grundaccorde, in Absicht auf die vorlezte Harmonie, gegen einander verhalten.

§. 86.

Die **dritte Art der halben Cadenz** besteht darinnen, in Ansehung der Grundstimme, daß die **Sexte** vor der schließenden Dominante vorhergeht, als:

Fig. 1. Fig. 2.

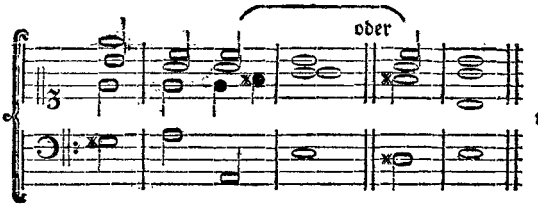


Diese Halbcadenz findet nur in der weichen Tonart allein Statt. Die erste bey Fig. 1. ist eine Zierde der Kirchenmusik im contrapunctischen und freyen Styl. Die zweyte bey Fig. 2. die sich durch die übermäßige Sexte im vorletzten Accord gnugsam characterisiret, wird sowohl in der Kirche, als in der Oper und der Kammer gebraucht. Beyde müssen öfters anstatt einer ganzen Cadenz, zum Schlusse eines Paragraph, in der Mitte eines Stückes dienen. In der bey der ersten Figur kann sowohl die Quinte und Terz als Octave, auf dem Einschnitt, mit gehöriger Anordnung der Stimmen, die höchste Stelle im Gesange einnehmen. In der bey der zweyten Figur stehet, nach Beschaffenheit der Umstände, lieber entweder die Terz oder Quinte oben. Der Gebrauch aller dieser Halbcadenzen wird in der Lehre von der musikalischen Interpunction gezeiget werden.

§. 87.

Die Organisten bedienen sich öfters, bey Abspielung eines Chorals, einer folgenden Harmonie wegen, gewisser Arten von Halbcadenzen in der Moltonart,

art, die zwar, in Ansehung des vorletzten Accords, der Halbcadenz von der ersten und zweyten Art ähnlich, in Absicht auf den letzten Accord aber davon unterschieden sind, indem der weiche Dreyklang anstatt des harten, genommen wird, z. E.



Die Baßnote e kann hier ohne Zweifel keine Dominante seyn, weil die Dominante sowohl auf der letzten Note der halben, als auf der vorletzten der ganzen Cadenz, nach den regelmäßigen Grundsätzen der Musik, die große Terz zur Harmonie erfordert. Das e ist also eine Hauptsetzte, und die halbe Cadenz ist also nicht in A mol, sondern in E mol. Denn character posterior tollit priorem.

§. 88.

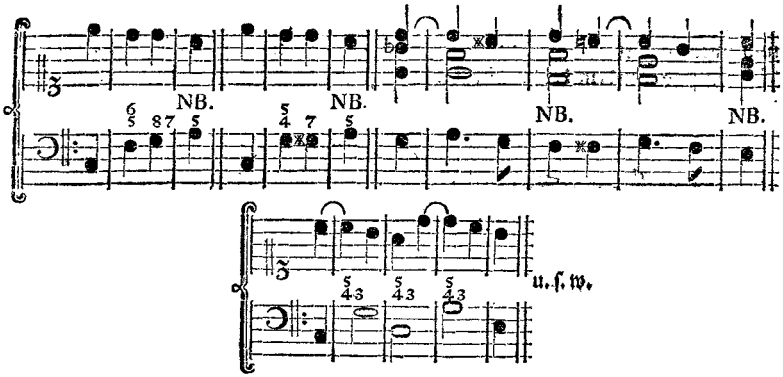
Was übrigens in der vorhergehenden Lection, von der Ausfüllung des Tactraums einer ganzen Cadenz, von der Wiederhohlung der Einschnittsnote, u. s. w. ist gesaget worden, das gilt alles mit gehöriger Anwendung von der Halbcadenz.

Neunte Lection.

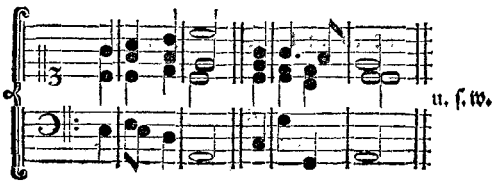
Von unterbrochnen oder ausfliehenden Cadenzen.

§. 89.

Wenn zu einer Cadenz alle Anstalt gemachet, und entweder in ultima oder penultima, die Progreßion im Baße oder in der Oberstimme verändert wird: so entsteht eine **unterbrochne** oder **ausfliehende Cadenz**. Eine solche Cadenz gilt nichts mehr als ein bloßer Absatz, z. E.



Auch verwechſelte Cadenzen werden unterbrochen, als:



Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXIX. Brief.

Zehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatze.

Berlin den 18. Julius, 1761.

Zehnte Lection.

Von den Abſätzen und Einſchnitten.

§. 90.

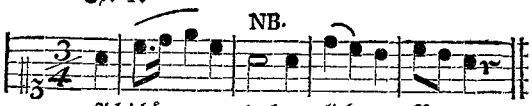
Durch **Abſätze** verſteht man jede Tonführung, die einen kleinen Ruhepunct bemerket, und die weder eine ganze noch halbe Cadenz iſt, ſie mag ſonſten einen jambiſchen oder trochäiſchen Einſchnitt haben. (Ein jambiſcher oder männlicher, und gegentheils ein trochäiſcher oder weiblicher Einſchnitt iſt einerley). Alle Abſätze werden überhaupt in **rhytmiſche (Sectional-** oder **periodiſche) Abſätze**, und in **ſchwebende** unterſchieden.

Rhytmiſche Abſätze ſind, die als Abſätze nichts weiter erwarten laßen, und am Ende einer Sectionalzeile ihren Platz haben. Wenn man von einem Abſatze überhaupt redet: ſo verſtehet man allezeit einen rhytmiſchen Abſatz.

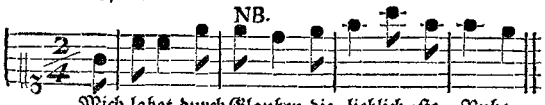
Schwebende Abſätze ſind, die noch mehr erwarten laßen, und insgemein mitten in einer Sectionalzeile angebracht werden, oder zwo Sectionalzeilen zuſammenhängen.

Eine **Sectionalzeile** iſt eine Anzahl von Noten, die bequem in einem Othem kann geſungen werden. Keine Sectionalzeile kann unter einem Tacte enthalten, aber nicht leicht über vier ausgedehnet werden. Man ſehe folgende Exempel:

Ex. 1.



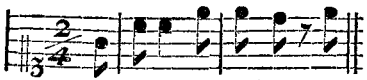
Ex. 2.



Die ganze Zeile: **Ach höre doch, geliebter Vater**, macht eine Sectionalzeile, in welcher der Absatz über **doch** schwebend, der über **Vater** aber rhytmisch ist. Beym Ex. 2. ist ein schwebender Absatz über **Glauben**, und der über **Ruhe** ist rhytmisch.

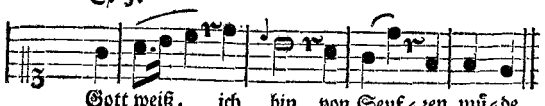
§. 91.

Oefters werden die schwebenden Absätze mit einer Pause begleitet. Wenn man den Anfang des Ex. 2. auf folgende Art zu Papiere bringet, so hat man ein Exempel:



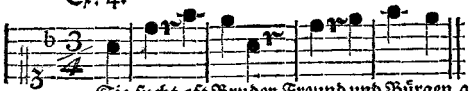
Pausen von dieser Art heißen **rhetorische** oder **schwebende Pausen**, wie schon oben gesagt ist. Doch muß man nicht glauben, daß die rhetorischen Pausen nur just bey schwebenden Absätzen Statt finden. Ihr Platz ist mitten in einer Sectionalzeile überall, wo man der Declamation im Reden aufs strengste folget, z. E.

Ex 3.



Ex. 4

Ex. 4.



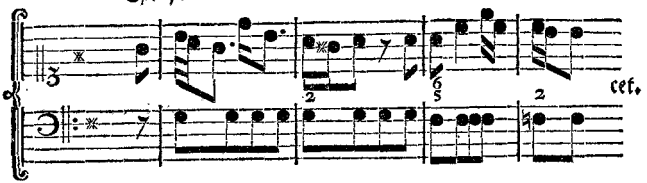
Sie sucht oft Bruder, Freund und Bürgen aufs jämmerlichste zu erwürgen.

Hier ist beym Ex. 3. kein schwebender Absatz als auf **bin**, und beym Ex. 4. auf **Bruder**. Gleichwohl sind alle Tacte mit rhetorischen Pausen angefüllet.

§. 92.

Jeder Absatz ist, in Absicht auf die Harmonie der lezten Note, entweder **dißonirend** oder **consonirend**, da hingegen die ganzen und halben Cadenzen auf der ultima consoniren müssen. Denn die Verzögerung der schließenden Hauptnote durch einen dißonirenden Vorhalt hebt das Wesen der Cadenzen nicht auf. Exempel von consonirenden Absätzen sind alle bisher gegebene. Das folgende fünfte enthält dißonirende Absätze:

Ex. 5. NB. NB.

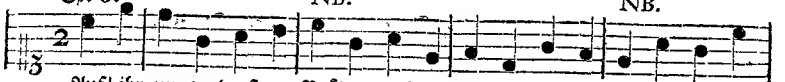


Hieher gehören alle **Fermaten**, die gegen eine dißonirende Harmonie angebracht werden. Alle dißonirende Absätze übrigens, und wenn sie auch am Ende einer Sectionalzeile vorkommen, sind nichts anders als schwebende Absätze. In der recitativischen Schreibart kommen dergleichen dißonirende Absätze alle Augenblicke vor. Daß selbige übrigens nur respective dißonirend sind, d. i. in soweit dem Gesange eine dißonirende Harmonie entgegen gesetzt wird, ist eine Sache, die jeder Harmonieverständiger ohne weitere Erklärung einsieht.

§. 93.

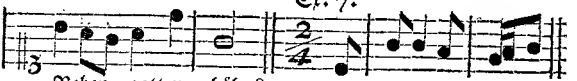
Die Absätze können sowohl **springend** als **gehend**, d. i. **stuffenweise**, und sowohl **auf**- als **abwärts** gemacht werden. Der Gebrauch dieser verschiednen Arten von Absätzen gehört in die Lehre von der Interpunction und der Declamation. Hier wird nur ihre Mechanik und äußerliche Beschaffenheit gezeiget. Man sehe folgende Exempel:

Ex. 6.



Auf! ihr un=verdroßnen Brüder, auf! wo sind die frohen Lieder, die den

Ex. 7.



Reben=gott er=höhn?

Auf **Brüder** bemerkt man einen abwärts, und auf **Lieder** einen aufwärts springenden Absatz. Beym Ex. 7. findet man einen aufwärts gehenden Absatz, und beym Ex. 1. hat man auf **Vater** einen auf diese Art abwärtsgehenden gesehen.

§. 94.

Alle Absätze werden entweder aus eben derselben Harmonie, oder aus zwo verschiednen gebildet. Die von der lezten Art entspringen insgemein, obwohl auf verschiedne Art, von der ganzen und halben Cadenz, z. E.

1) wenn man die Tactordnung der zur Cadenz gehörigen beyden lezten Noten verändert. Man sehe zurück, was in der Lection von der ganzen Cadenz, Seite 17. Brief LXVII. zum §. 62. ist gelehret worden.

2) wenn man die characteristischen Noten einer Cadenz verwechselt. Man lese die angeführte Lection §. 58. Seite 12. zu Nummer 8. 9. 10. 11. Brief LXVI. zurück.

3) Wenn man eine Cadenz unterbricht. Man sehe den Artikel von den unterbrochnen Cadenzen zurücke.

4) Wenn man die Veränderung der Tactstellung, die Verwechselung der characteristischen Töne, und die Unterbrechung einer Cadenz, vermischt gebraucht, u. s. w.

Uebrigens geben alle trochäische oder weibliche Ausgänge, sie entstehen auf was für eine Art sie wollen, einen Absatz, gewisse im Artikel von der ganzen Cadenz verzeichnete Fälle, an ihrem Orte, ausgenommen.

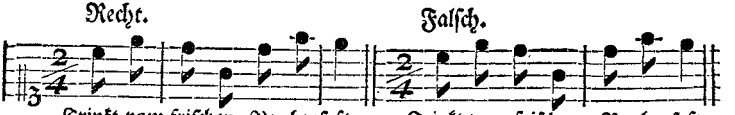
§. 95.

Wenn bey einer Cadenz nur **die langen Zeiten** eines Tacts, welche durch den Nahmen der **Tacttheile** angedeutet werden, und in welchem Verstande der Zweyviertheiltact aus zween Tacttheilen, und der Dreyviertheiltact

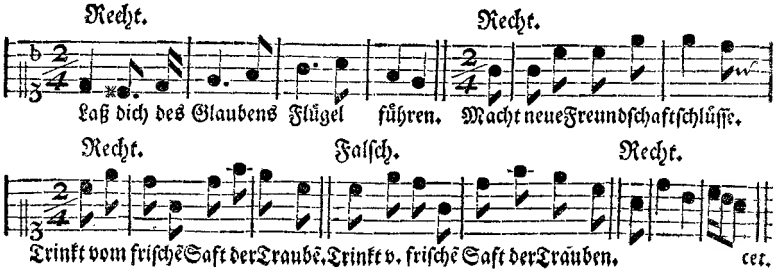
aus

aus dreyen besteht, in Betracht kommen: so muß man bey den **rhytmischen Absätzen** nicht allein diese Eintheilung des Tacts in die langen, sondern auch die in den **weniger langen**, nach welchen jeder Tacttheil wiederum in **Tactglieder** unterschieden wird, vor Augen haben. Hier ist zu merken,

1) daß im **zweytheiligen Tact**, z. E. im Zweyviertheil, der Einschnitt des **männlichen Absatzes** allezeit auf das erste Viertheil, und nicht auf das zweyte fallen muß, die vorhergehende kurze Sylbe des Absatzes mag ein Viertheil, oder Achttheil ꝛc. seyn. Wider diese Regel wird von vielen, bey der Zusammenziehung zweer Tonfüße in einen einzigen Tact, gröblich verstoßen. Man halte folgende Exempel gegen einander:



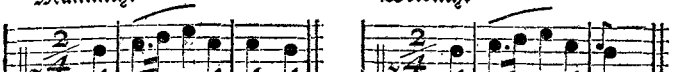
2) daß in der vorhergehenden Tactart der **weibliche Absatz** entweder vom ersten zum zweyten Viertheil; oder vom ersten zum zweyten Achttheil gemacht werden muß. Die Wahl unter diesen beyden Arten hänget von verschiednen Dingen ab, als von der Beschaffenheit und Bewegung des Zweyviertheiltacts, von der Anlage des Metri, von der Harmonie, u. s. w. Keinesweges aber darf der Absatz vom dritten zum vierten Achttheil gemacht werden. Also ist



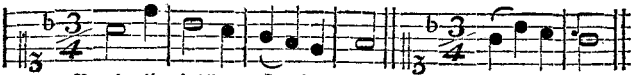
Anmerkung.

Gewisse Arten von Tonführungen können auf verschiedne Art geschrieben, und, entweder mit einer oder zwo Sylben ausgesprochen, sowohl einen männlichen als weiblichen Absatz abgeben, als:

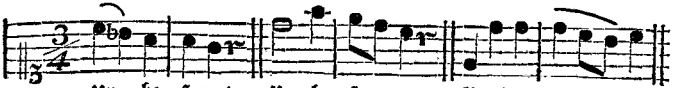
Männlich. Weiblich.



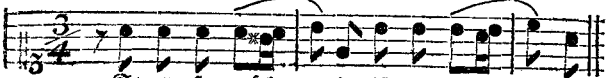
3) daß im **leichten dreytheiligen Tact**, z. E. im Dreyviertheil, der Einschnitt des **männlichen Absatzes** allezeit aufs erste Viertheil fallen muß, z. E.



4) daß in der vorhergehenden Tactart, der Einschnitt des **weiblichen Absatzes** entweder ins zweyte oder dritte Viertheil, fallen muß, z. E.



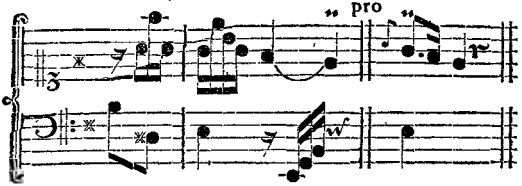
5) daß es im **schweren ungeraden Tact**, z. E. im schweren Dreyviertheil, in Ansehung des männlichen Absatzes einerley Bewandtniß mit dem leichten $\frac{3}{4}$ hat; und daß der weibliche entweder vom ersten zum zweyten Viertheil, wie dort, oder, vermittelst einer Zergliederung des ersten Tacttheiles, vom ersten zum zweyten Achttheil, gemacht wird, z. E. in dem lezteren Falle:



Anmer-

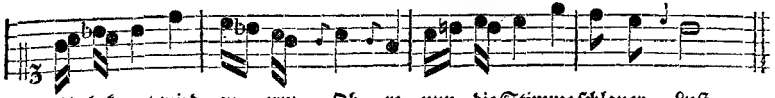
Anmerkung.

Wenn der weibliche Absatz vom ersten zum zweyten Viertheil gemacht wird, so wird das lezte Viertheil öfters durch einen Vorschlag verzögert, als:

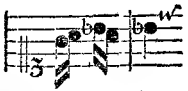


6) daß in dem **im Niederschlage** anfangenden **pohlnischen Dreyviertheil**, der weibliche Absatz vom zweyten zum dritten Viertheil; in dem im **Aufschlage** anfangenden aber vom ersten zum zweyten gemacht wird. In der erstern Art dieses pohlnischen Dreyviertheils wird der männliche Absatz entweder ins zweyte oder dritte Viertheil; in der zweyten aber ins erste oder zweyte gebracht.

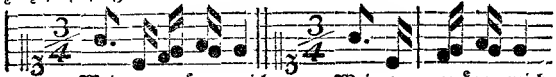
Aus der Mitte einer Singpolonoise.



Der weibliche Absatz auf **Ehre** geschicht von dem zweyten zum dritten Viertheile, und vom männlichen geschicht er ins zweyte Viertheil, ob der Fall desselben gleich durch den Vorschlag aufgehalten wird. Wenn man dieses Exempel in den Aufschlag schreibet, als:



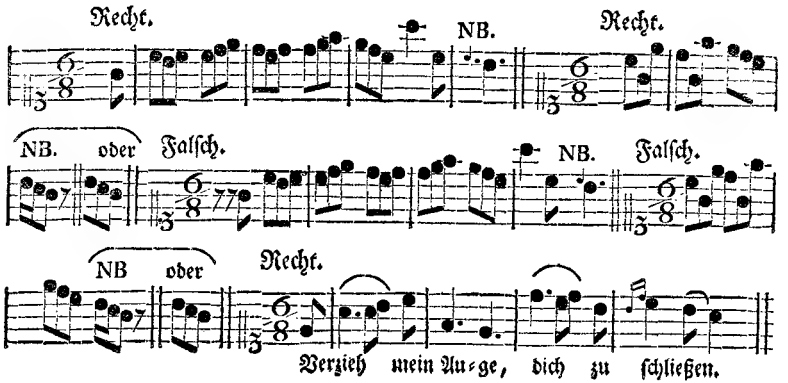
so hat man ein Exempel, wo der weibliche Absatz vom ersten zum zweyten Viertheile, und der männliche ins erste Viertheil geschicht. Ein Exempel, wo beym Niederschlage der männliche Absatz ins dritte Viertheil und beym Aufschlage ins zweyte geschicht, ist folgendes:



§. 96.

§. 96.

Die Application auf den Zweyzweytheil, ingleichen den Viervierttheil, ferner auf den Dreyzweytheil und Dreyachttheil, ist leicht zu machen. Wie es sich ferner mit dem Zweyviertheil verhält: so verhält es sich mit dem Sechsachttheil, und der Zwölfachttheil folget der Natur des Viervierttheils. Mit dem Neunachttheil verhält es sich, wie mit dem Dreyviertheil. Ich will vom **Sechsachttheiltact** ein paar Exempel beybringen, die man aus der Lehre der Abſätze vom Zweyviertheil von ſelbſt wird erklären können.



Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXX. Brief.

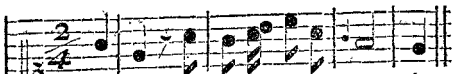
Eilfte Fortſetzung des Unterrichts vom Vocalſatze.

Berlin den 25. Julius, 1761.

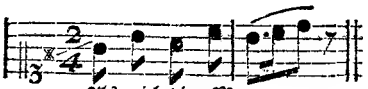
Auch von berühmten Componiſten wird in keinem rhytmiſchen Puncte öfters mehr gefehlet, als im Sechsachttheiltact, da insgemein ein zuſammengezogner Dreyachttheil für Sechsachttheil ausgegeben, und durch Veranlaßung gewiſſer metriſchen Wendungen, oder durch Veränderung des Zahlmaaßes, aus einer natürlichen Folge der rhytmiſche Einſchnitt, ſowohl bey männlichen als weiblichen Abſätzen, und ſowohl in Abſätzen als Cadenzen, falſch geſetzt wird. Mit dem Sechsviertheiltact in Abſicht auf den Dreyviertheil verhält es ſich in dieſem Puncte eben ſo.

§. 97.

Wenn man in der Muſik von einem männlichen oder weiblichen Abſatze redet, ſo verſteht man ſolches allezeit muſikaliſch. Denn es geſchicht alle Augenblicke, daß eben derſelbe Abſatz, der muſikaliſch männlich iſt, poetiſch weiblich iſt; und auch zuweilen, daß der poetiſche männliche Ausgang, muſikaliſch betrachtet, weiblich iſt, z. E.



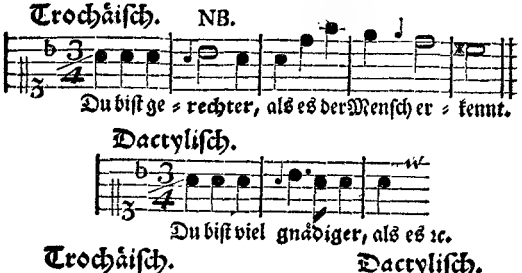
Hier iſt der Ausgang in der Poeſie weiblich, und in der Muſik männlich. Ingleichen



Hier iſt der Ausgang in der Muſik weiblich, und in der Poeſie männlich. Eben dieſes geſchicht auch in der ungeraden Tactart, und in den Cadenzen wird ebenfalls alle Augenblicke ein poetiſch weiblicher Ausgang in einen muſikaliſch männlichen verwandelt.

§. 98.

Alle trochäiſche muſikaliſche Abſätze können durch Veranlaßung des Metri im Text, mit weniger Mühe in **dactyliſche Abſätze** verwandelt werden, z. E.



(Aus dem Texte: Heroa te ſupremus hoſtis Expertus imperterritum &c. in der grauniſchen Cantate auf das Ableben Friedrich Wilhelms.

Wegen des Verſes, **du biſt viel gnädiger, als es der Menſch erkennt**, wird zwar in der Poeſie das Wort **gnädiger** nicht als ein Dactylus, ſondern als ein Amphimacer gebraucht. Es iſt aber in der Mitte dieſes Verſes ein Einſchnitt vorhanden, nemlich auf der ſechſten Sylbe, auf **ger** in **gnädiger**; und dieſes iſt die Urſache des muſikaliſchen Abſatzes, den der Componiſt, ohne von der Folge daran verhindert zu werden, weil die Tactart ungerade iſt, dactyliſch, und nicht männlich im eigentlichen Verſtande machen konnte.

§. 99.

§. 99.

In Anſehung der rhytmiſchen Abſätze iſt annoch überhaupt zu merken:

1) daß, ausgenommen bey einer unmittelbaren Verſetzung einer Modulation, nicht zween Abſätze von einer Art der Melodie auf einander folgen müſſen. Das heißt, daß bald die Terz, bald die Quinte, Octave oder Sexte in der Oberſtimme ſeyn muß.

2) daß die weiblichen und männlichen Abſätze ſo viel als möglich, einander abwechſeln müſſen.

3) daß, auch in eben demſelben Tone, die Harmonie zu den Abſätzen, ſo viel als möglich abgewechſelt werden muß.

Dieſe drey Regeln fließen aus der allgemeinen Regel von der Veränderung der Muſik.

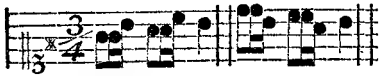
4) daß der dißonirende Abſatz nur da Platz hat, wo der Verſtand eines logiſchen Satzes nicht völlig geendigt iſt. Dieſes fließet aus der Natur der Dißonanzen.

5) daß ein rhytmiſcher Abſatz von einer Fermate begleitet werden kann.

§. 100.

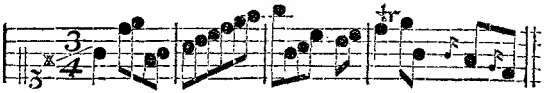
Ich habe mich oben anheiſchig gemacht, den Unterſcheid der eigentlichen und deutſchen Polonoiſe, nach den Anmerkungen des Herrn **Kirnberger**, kennbar zu machen. Dieſer Unterſcheid beruhet theils auf dem Metro an ſich, theils auf die Art der Abſätze und Cadenzen.

Die **eigentliche Polonoiſe**, in dem heutigen in Pohlen herrſchenden guten Geſchmack, verträget nicht das Metrum der Achttheilsnote mit den darauf folgenden zwey Sechzehntheilen auf folgende und ähnliche Art, als:



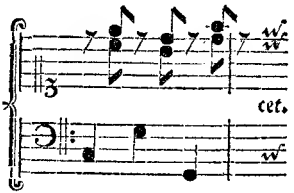
Solches Metrum gehört für die deutſche Polonoiſe. Die **eigentliche** hat gerne Rückungen zwiſchen dem erſten und zweyten, oder dem zweyten und dritten Viertheil, z. E.

Das vorhergehende Metrum iſt in der deutſchen Polonoiſe nicht bekannt. Die **eigentliche** verträget ſo gut eine Folge von Achttheilen, als von Sechzehntheilen, z. E.

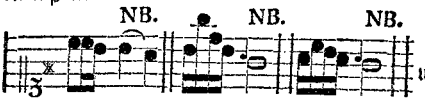


Oder mit veränderter Manier.

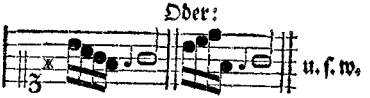
Auch Paßagen auf folgende Art können, doch nur zuweilen, darinnen Platz haben:



In keiner **eigentlichen Polonoiſe** dürfen ſich folgende **Arten von Abſätzen** und Cadenzen hören laßen.



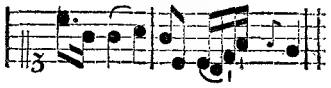
Alles dieſes überläßet ſie der deutſchen Polonoiſe, und auch die leztere macht, wie jedes muſikaliſches Stück, ſchlechte Figur mit dem auf die Hauptnote herabgehenden Vorſchlag. Das Final wird auf dieſe und ähnliche Art in der rechten Polonoiſe gemacht.



Der Abſatz wird auf folgende und ähnliche Art ausgefüllet:

Der

Der folgende Abſatz mit der Terz iſt gut:

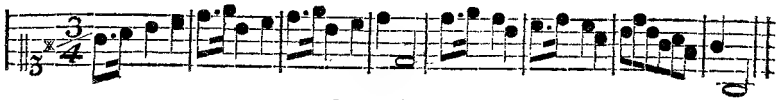


Endlich iſt zu merken, daß die Pohlen gerne alle beyde Clauſeln ihrer Tänze in der Haupttonart ſchließen, ohne die erſte nach Menuettenart in die Quinte gehen zu laßen. Triomäßig, und noch dazu etwann piano ſpielen zu laßen, iſt gar nicht pohlniſch. In acht und vierzig Secunden, oder in einer Minute weniger zwölf Secunden, muß ein pohlniſcher Tanz von ſechzehn Tacten völlig zu Ende ſeyn. Es gehen alſo zwey Viertheile auf eine Secunde, oder zween Tacte auf drey Secunden. Eine Polonoiſe von zwanzig Tacten, ordentlich wiederhohlt, trägt vollkommen eine Minute aus. Selten wird ein Pohle die Bewegung langſamer verlangen, er müßte denn Alters wegen darzu genöthigt werden.

In dem **muſikaliſchen Allerley** wird man verſchiedene ächte Muſter der pohlniſchen Setzart von eben derjenigen Feder finden, von welcher dieſe Anmerkungen ſind.

§. 101.

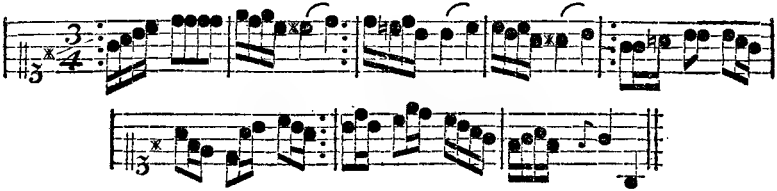
So wie die Deutſchen ihre **Murky**, und die Franzoſen ihre **Muſette** haben: ſo haben die Pohlen ihre **Maſure**, eine Art von Tanzcompoſition, die da, wo es ſich thun läßet, insgemein mit liegendem Baße, oder brechenden Octaven im Baße begleitet wird. Man pfleget zuweilen vor den beyden lezten Tacten einer eigentlichen Polonoiſe dergleichen Maſurenpaßagen vorhergehen zu laßen. Exempel vom Geſchmack der Maſuren ſind folgende:



Ingleichen:

§. 102.

Ein pohlniſcher Bauerntanz ſieht folgendergeſtalt aus:



Dieſer pohlniſche Bauerntanz iſt, wie mich der Herr Kirnberger auf das Zeugniß der Pohlen verſichert, einer der allerälteſten Tänze bey ihnen, und ſchon lange vorher bekannt geweſen, ehe bey uns die ſaubern Vorſchläge extra ſcalam,

bekannt geworden ſind. Vermuthlich haben dieſe Vorſchläge daher ihren Urſprung genommen, und ſie ſind in der That ihres Urſprungs nicht unwürdig.

Sechſte Fortſetzung.

Von dem Verzeichniße deutſcher Odenſammlungen mit Melodien.

XXXV.

Der Lieder zum unſchuldigen Zeitvertreib erſte Fortſetzung. Lübeck. 1754. Dieſe Sammlung enthält dreyßig Stücke, ſo wie diejenige, von der ſie eine Fortſetzung iſt, und von welcher man im XXXIten Briefe Nachricht findet. Der Herr Verfaßer, Adolph Carl Kunzen, ſchreibt

schreibt in der ziemlich langen Vorrede dazu folgendermaßen von sich, in Absicht auf die Composition dieser Oden: „Ob ich zu Setzung dieser Oden viel oder „wenig Zeit und Mühe verwendet habe, ist vermuthlich den Musikliebhabern „sehr gleichgültig; gnug wenn sie da und gut sind. Mein Gebrauch übrigens „ist bekanntermaßen nicht, bey meinem Setzen lange Zeit zu zaudern, die Fe„der nachsinnend zu zerbeißen, Melodien ängstlich schwitzend zu suchen, reitzende „Stellen und ausgesuchte Sätze andern braven Setzkünstlern vorsetzlich zu rau„ben, das gestohlne übel an einander zu hängen, und mir, wegen übel erlern„ter Grundsätze zweifelhaft, und endlich dennoch unrecht schreibend, hinter „die Ohren zu kratzen. Nein! ich betrachte in der Kürze das herrschende des „Affects, den Schwung der Gedanken, das rührende jedes Ausdrucks, das „bemerkenswürdigste eines jeden Worts; alsdenn schreite ich zur Arbeit, und

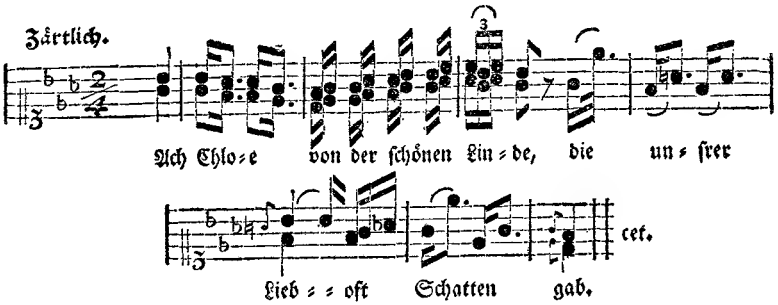
— — Folge deiner holden Spur
Mehr als der Kunst, o reitzende Natur!

In sehr vielen Oden wäre es indessen gut gewesen, wenn erstlich der Herr Verfaßer den Regeln der Tonkunst, in Absicht auf verschiedne Puncte, mit mehrer Genauigkeit gefolget wäre, und hernach in Ansehung der Melodie nicht zuviel, mehr als es sich für die Odenschreibart schicket, gekünstelt, und nicht jeden ersten Einfall für die reitzende Natur gehalten hätte. Wegen der guten Sachen in der Sammlung, laßen wir den Beweis davon weg.

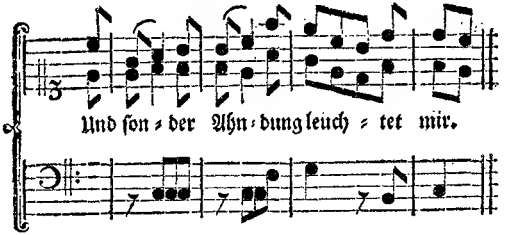
XXXVI.

Scherzhafte Lieder mit Melodien von Christian Ernst Rosenbaum. Altona und Lübeck, bey David Iversen. 1760. Auch nicht ein einziges gutes Stück findet sich in dieser, der Breitkopfischen Noten unwürdigen, Sammlung von zwanzig Stücken. Wenn der Herr Verfaßer, der in der kurzen wohlgeschriebnen Vorrede zu seinen Oden viel Witz blicken läßet, sich erst mit den Regeln der Musik überhaupt, und hernach der Singcomposition besonders wird bekannt gemacht haben, und alsdenn sich einmahl einfallen läßt, Oden zu componiren: so kann er den Ausspruch der Kritik darüber fordern. Von der Singart des Herrn Rosenbaum mag folgender Anfang einer Ode zur Probe dienen:

Ach



In dem Baße zu dieſer wendiſch=lombardiſchen Melodie ſteckt auch noch viele Delicateſſe. Ich habe ihn aber weggelaßen, um folgendem Exempel, aus welchem **jedermann** die Stärke des Herrn Verfaßers in der Harmonie noch ſichtbarer erkennen kann, Platz zu geben.



Faſt in allen Stücken findet man ähnliche Vorſchläge, wie in dem vorhergehenden Exempel auf **mir**, Vorſchläge, die mir nicht **den Ton der guten Geſellſchaft** zu haben ſcheinen.

In dem vorigen Stücke, Seite 38, in den beyden erſten Exempeln, beliebe man das erſte mit **weiblich**, und das zweyte mit **männlich** zu überſchreiben.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXI. Brief.

Berlin den 1. Auguſt, 1761.

Siebente Fortſetzung

des Verzeichniſſes deutſcher Odenſammlungen mit Melodien.

XXXVII.

Auserleſene Oden zum Singen beym Clavier, vom Herrn Capellmeiſter Graun. Erſte Sammlung. Berlin, bey Arnold Wever 1761. Der Vorbericht des Herausgebers von dieſen vortreflichen Oden, die alle ſo viele Meiſterſtücke in ihrer Art ſind, hat zu einigen Streitigkeiten Gelegenheit gegeben, worüber wir dem Publico das Urtheil überlaßen. Wir begnügen uns die Titel der Streitſchriften anzuzeigen.

1) Nachdruck des Vorberichts zu der erſten Sammlung auserleſener Oden zum Singen beym Clavier, von der Compoſition des Herrn Capellmeiſter Grauns, welche zu Berlin bey Arnold Wevern 1761. herausgekommen ſind; mit einigen Anmerkungen erläutert. 1761. Ein Bogen in 4t.

2) **Schreiben an die Herren Tonkünstler in Berlin, über die dem Vorberichte der ersten Grauischen Odensammlung von einem Ungenannten entgegen gesetzte Anmerkungen.** Niemand hat länger Friede als sein Nachbar will. **Ein Sprichwort.** Berlin zu finden bey Arnold Wever 1761. Drittehalb Bogen in 4t. Der Verfasser dieses Schreibens nennet sich am Ende, und ist der itzo nach Stendal in der Altemark als Musicdirector und Cantor beruffene Herr **Johann Friedrich Wenkel**, ein Mann von dessen geschickten Feder die Welt mit der Zeit andre Ausarbeitungen erwarten kann.

3) **Schreiben an den Herrn Johann Friedrich Wilhelm Wenkel, über den Character des Herausgebers eines Nachdrucks des Vorberichts einer Odensammlung.** Virtutis expers, verbis jactans gloriam, ignaros fallit, notis est derisui. *Phaedrus.* Berlin, 1761. Ein Bogen in 4t.

Es wird in diesen Blättern unter andern über die Bedeutung des Worts **Sangmeister** gestritten. Uns deucht, daß man selbiges nicht allein **logisch**, sondern auch **grammatisch** untersuchen müsse. In der grammatischen Bedeutung will das Wort **Sangmeister**, so viel als ein **Meister des Gesanges** sagen; und in derselben ist wohl nichts gewisser, als daß einer ein **Sangmeister** seyn kann, ohne ein **Meister** des **Gesanges** zu seyn. Ein Meister des Gesanges aber, so wie es der göttliche **Graun** war, ist allezeit zugleich ein Sangmeister ꝛc.

XXXVIII.

Oden mit Melodien. Erster Theil. Berlin, gedruckt und zu finden bey Friedr. Wilh. Birnstiel, Königl. privil. Buchdrucker. 1761. Diese Sammlung von 22. Oden empfiehlet sich nicht allein durch verschiedene sehr wohlgerathne Stücke, sondern zugleich durch einen denselben von einem gelehrten Tonkünstler vorgesetzten Discurs über die Beschaffenheit der Composition einer Ode. Sie ist ungefähr vierzehn Tage später, als die unter der vorigen Nummer angekündigte **Grauische** Odensammlung, fertig geworden. An diesem Umstande ist ohne Zweifel dem Publico nicht viel gelegen. Ich habe aber doch meine Ursache, ihn nicht unberührt vorbey zu laßen, welches man mir gütigst vergeben wird.

XXXIX.

Musikalische Gemüthsbelustigungen, verfertiget von Georg Gottfried Petri, Musikdirector zu Guben. Pförten, gedruckt und im Verlag von Erdmann Christoph Beneke. 1761.

Diese Gemüthsbelustigungen sollen, wie der Herr Verfaßer meldet, fortgesetzet werden, und allerhand vermischte leichte und schwere Sachen, sowohl zum Singen als zum Spielen enthalten. Die Singstücke sollen sowohl Arien als Oden seyn. Die leztere Art von Stücken ist die Ursache, warum wir dieses Werk allhier anzeigen, jedoch nicht um es dem Publico anzupreisen, sondern um es davor zu warnen. Es ist wahr, daß die Oden etwas besser sind, als die Rosenbaumischen oder Bodenschen. Aber darum sind sie noch nicht gut, so lange das Fehlerhafte das Gute überwiegt. Die größern Aufsätze sind noch elender als die Oden. Das unter Nummer V. befindliche Violinsolo, worinnen sofort im dritten und vierten Tact der Baß unrichtig, und in der Folge alle Augenblicke die Bezifferung des Baßes falsch ist, besteht aus nichts als zusammengestoppelten Förmelchen, woraus drey und mehrere Solos gebildet werden könnten. Kein Hauptthema, kein richtiger modulatorischer Verhalt —; man weiß nicht, was der Verfaßer haben will. Das Stück könnte characterisirt und *la Confusion* betitelt werden. Als die neuen Breitkopfischen Noten bekannt wurden, so prophezeite der berühmte Herr Verfaßer des **Hamburgischen Correspondenten**, daß die Welt nunmehro mit Noten würde überschwemmet werden. Seine Prophezeyung ist richtig eingetroffen. Schade nur, daß gegen ein gutes Werk allezeit zwanzig liederliche Auswürfe des Parnaßes zum Vorschein kommen. Gewisse Musikhändler, und die elendesten Anfänger der Tonkunst, scheinen unter sich eins geworden seyn, alles mögliche anzuwenden, um die Regeln der guten Musik vom Erdboden zu vertilgen. Insbesondre scheint dem Claviere der Einbruch der Barbarey bevorzustehen. Harmonie, und Bindung sind den meisten Componisten unserer Zeit, (die Musen verzeihen mir diesen Ausdruck!) schon ganz unbekannte Dinge. Wird nun die Melodie von Tage zu Tage mehr verhunzet, und alle rhytmische und modulatorische Ordnung zugleich aufgehoben: was wird man da nicht für trefliche Sachen zu erwarten haben! Das seltsamste bey der Sache ist, daß die Schöpfer solcher ungestalten Geburten die ärgsten Schnizer mit dem Nahmen **neuer Geschmack**, oder um artiger zu reden, mit dem **Gusto** zu beschönigen verlangen. Können denn Männerchen, die noch nicht einmahl die Regeln der Musik wissen, vom Ge-

schmack reden? Der Geschmack, wenn er nichts tauget, kann nur von großen Meistern umgeformet werden. Ist der Geschmack aber gut, so hat er ohne Zweifel keiner Verbeßerung nöthig. Ueberhaupt gereicht es, mit Erlaubniß gesprochen, der Tonkunst eben zu keiner Ehre, daß man alle Tage am Geschmack zu künsteln suchet. Ich rede itzo zu wahrhaftig großen Meistern, und nicht zu Anfängern. Ist diese Modesucht nicht fähig, Gelehrte und andre Künstler auf den Wahn zu bringen, daß in der Musik alles ungewiß und unbestimmt ist —? Nicht derjenige, der eine bizarre neue Mode erfindet, sondern der in dem auf gute Regeln gegründten wahren Geschmack gut schreibet, verdienet meiner Meinung nach den Lorbeer. Noch zur Zeit werden die Gemählde eines Raphael, Paul Veronese, und anderer mit vieler Bemühung aufgesuchet, und die Cabinetter der Liebhaber damit gezieret. In welchem Concerte hingegen höret man heutiges Tages ein Stück vom Corelli, Albinoni, oder andern? Ja es giebt Tonkünstler zu itziger Zeit, die ihre eigene vor drey oder vier Jahren mit aller möglichen Kunst verfertigte, und mit allem möglichen Beyfall aufgenommene Stücke verachten. Wenn es diese Herren nun über vier Jahre mit ihren itzigen Werken eben so machen, welche Zeit soll man alsdenn für die Epoche ihres wahren und guten Geschmacks ansehen?

Neuigkeiten.

1) **Musikalisches Wochenblatt. Erstes Stück. Berlin den 25. Julius. 1761.** Man wird Ursache haben, von diesem Wochenblatte alles gutes zu sagen, wenn die Herren Verfaßer die darinnen angemeldten Materien werden ausgeführet haben.

2) **Gedanken eines Thüringischen Tonkünstlers über die Streitigkeiten, welche der Herr — Sorge wider den Herrn —Marpurg erreget hat, in einem Sendschreiben an einen guten Freund in B. kürzlich entworfen.**

An die Verfaßer der kritischen Briefe.

Meine Herren,

Wir nehmen uns die Freiheit, Ihnen über den **Vorbericht** zu den **Oden mit Melodien** (*) in welchem die **Beschaffenheit der Composition einer Ode** untersucht wird, einige Anmerkungen vor Augen zu legen, mit Bitte, solche gelegentlich in ihren Briefen einzurücken, woferne Sie solche nicht gänzlich unerheblich halten. Wüßten wir von was für einer geschickten Feder sich der besagte Vorbericht herschriebe, (denn zur Zeit wissen wir nur annoch, von wem er nicht ist; nicht aber, von wem er ist,) so würden wir uns an den Herrn Verfaßer selbst gewendet, und ihm unsre Zweifel über einige Stellen aus seinem mit Witz und Gelehrsamkeit angefüllten Discurse mündlich dargelegt haben. Vielleicht kommen selbigem Ihre Briefe zu Händen, und in diesem Falle wollen Sie uns erlauben, meine Herren, den Herrn Verfaßer des Vorberichts hiemit gehorsamst zu ersuchen, uns vermittelst eben dieser Blätter gelegentlich seine Antwort gütigst mitzutheilen. Sollten ihm unsere Fragen und Zweifel hin und wieder etwas vorwitzig zu seyn scheinen: so hoffen wir, in Ansehung unserer großen Jugend, einige Nachsicht zu erhalten. Vor funfzig und mehrern Jahren würde man unsere Fragen vielleicht mit dem Stecken Orbils beantwortet haben. Die Zeiten haben sich geändert, und Apollo athmet heutiges Tages in seinen Minen nichts als Heiterkeit und Sanftmuth.

Noch einer Sache wegen müssen wir uns erklären. Wir werden hin und wieder den Character eines Schulknaben bey Seite zu setzen, und mit dem dictatorischen Tone eines musikalischen Polyhistors Aussprüche zu thun scheinen. Dieser Ton schicket sich nun freylich nicht für junge Leute, und er könnte gar einige Personen auf den Irthum verleiten, als wenn wir die Sache so gut als der Herr Verfaßer des Vorberichts zu verstehen glaubten. Wenn man allhier zu merken beliebet, daß, so oft wir in diesem Tone sprechen, wir allezeit solches mit der Bedingung thun: in so ferne der Herr Verfaßer ꝛc. wider unsere Aus-

(*) Diese Oden mit Melodien, worunter verschiedene vortrefliche Stücke sind, sind aus der **Birnstielischen Officin**, mit sehr saubern Drucknoten gesetzt, unlängst herausgekommen, und kosten 12. Gr.

Typographus.

sprüche nichts einzuwenden hat: so wird aller Verdacht einer stolzen Einbildung von uns wegfallen, und die völlige Unterwürfigkeit und Demuth, womit wir desselben Gesetze anzunehmen, bereit sind, klar werden. Die Verschiedenheit des Tons, womit wir sprechen, rühret gewissermaßen zugleich von der Verschiedenheit der Einsichten unserer drey jungen Leute her. Es geht uns, wie es in allen Gesellschaften geht. Quanti cervelli, tante opinioni, und Günther spricht irgendwo zu einem seiner Freunde:

Du verstehst schon, wie es hält, wo ihr viel zu Tische sitzen;
Einer überschreyt den andern, der flickt dies, der jenes ein,
Und ein Bild von vielen Händen wird sich nirgends ähnlich seyn.
Aber doch vermählen sich die getreuen Freundschaftsflammen,
Und wir schießen allerseits unsern Dichterkram zusammen.

Noch einmahl, meine Herren, wir können Sie und den Herrn Verfaßer des Vorberichts versichern, daß, so jung wir entweder den Jahren, oder unserer Wissenschaft nach in der Musik, immer seyn mögen, wir von dem der Jugend insgemein anklebenden Fehler der Hartnäckigkeit und Verstockung weit entfernet sind, und daß wir in diesem Verstande für Leute von hohem Alter paßiren können. Junge Leute wollen gern überall Recht haben; und hat es das Schicksal so verhänget, daß solche Leute Schriftsteller werden, so sehr das Publicum darüber lacht: so pflegen sie ihren Gegner, ehe sie noch einmahl wissen, ob derselbe iemals antworten wird, mit ganzen Dißertationen in Folio und Quarto zu bedrohen, woferne er sie das lezte Wort nicht will haben laßen. Sehr selten werden sie bey der Sache bleiben. Sie erkundigen sich nach der Person ihres Gegners; und was kömmt alsdenn zum Vorschein? Nicht eine vernünftige Kritik, sondern eine alberne Stachelschrift. Sie fechten nicht wider den Autor, sondern wider den Weltbürger; und ihr Absehen ist nicht, der Wahrheit zu dienen, sondern sich, wo es die gütigen Musen nicht verhindern, auf Unkosten anderer Leute groß zu schreiben.

Diese Denkungsart ist nicht die unsrige. Unser geringster Fehler ist die Widerspenstigkeit; wir suchen die Wahrheit und hoffen sie zu finden. Der Herr Verfaßer des Vorberichts scheinet uns ein ehrlicher Mann zu seyn, der Widerspruch vertragen kann, und so gut den Gründen eines andern Gehör zu geben

im

im Stande ist, als er mit Recht fordern kann, daß man seiner Meinung sey, wenn nichts dawider aufgebracht werden kann. Wir sind,

— si parua licet componere magnis,

von eben diesen Gesinnungen, und verlangen im geringsten nicht Recht zu haben, wenn wir es nicht haben. Wir versichern, daß wir nichts heftiger zu sehen wünschen, als die Kritik des Herrn Verfaßers über unsre Anmerkungen, und daß uns solche so angenehm seyn wird, als mit vielem Vergnügen wir seinen Discurs gelesen haben.

Da sehen Sie, meine Herren, was wir zu thun gesonnen sind, und wie wir uns dabey verhalten werden. Wir haben die Ehre, zu seyn ꝛc.

Die Anmerker.

Johann Tonhold
und Compagnie.

Berlin,
den 1. Jul.
1761.

Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, in welchem die Beschaffenheit der Odencomposition untersuchet wird.

§. 1.

Nachdem der Herr Verfaßer seine Gedanken über die Odencomposition überhaupt eröfnet hat, nemlich, daß die **Composition einer Ode**, welche nicht musikalisch weitläuftig ausgearbeitet, sondern nur mit einer einzigen kurzen Melodie versehen werden soll, die auf alle Strophen muß, **nicht so leicht ist**, als sie vielen dem ersten Anblick nach ꝛc. scheinen mögte: so setzet er als einen Hauptgrundsatz fest: **daß eine solche Odenmelodie auch für sich, ohne Absehen auf die Worte, schön seyn, und alle musikalische Vollmenheiten haben muß, deren nur ein kleines characterisirtes musikalisches Stück, z. E. eine Bourree, Gayotte, Menuet, Gique, u. s. w. fähig ist.**

§. 2.

§. 2.

„Laßen sie uns also, fährt derselbe fort, die Eigenschaften (*) eines kleinen „characterisirten musikalischen Stückes, soviel deren zu unserm Vorhaben die„nen, durchgehen.

§. 3.

„Eine jede Melodie muß **deutlich** seyn. Deßwegen muß sie ihre größern „und kleinern Abschnitte, ihre Eintheilungen und Untereintheilungen haben. „Deren sind vornehmlich dreyerley, als die kleinsten Einschnitte, die mittlern „Einschnitte, und die dritte Hauptart„.

I. Die **kleinsten Einschnitte**, welche die Melodie bisweilen ohne, „bisweilen mit einem Aufhalten der Harmonie macht, und welche „mit einem Comma oder einem Semicolon in der Rede einiger„maßen verglichen werden können.

Anmerkung.

Wir wünschten, daß der Herr Verfaßer diese kleinen Einschnitte, oder mit dem eigentlichen Nahmen kleine **Ruhepuncte**, die, wie man aus der Folge des Discurses siehet, **nicht mehr als einen Tact enthalten können**, mit Exempeln erläutert, **und auf die Ode angewandt hätte**. Die Vergleichung derselben mit einem Commate oder Semicolo würde dadurch zugleich klärer geworden seyn.

II, „Die **mittlern Einschnitte**, welche mehr als einen Tact ent„halten, und mehrentheils mit einer halben Cadenz, oder einem „halben Schluße geendigt werden. Dieses sind die nicht völligen „Ruhestellen, welche einem Colon, oder auch wohl einer Periode „in der Rede einigermaßen ähnlich sind.

(*) Wird heißen sollen **Schönheiten** oder **Vollkommenheiten**. Doch vermuthlich soll der Discurs keinen systematischen oder ordentlichen Zusammenhang haben.

Die Anmerker.

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXII. Brief.

Berlin den 8. Auguſt, 1761.

Erſte Fortſetzung
der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

1ſte Anmerkung.

Der Satz, daß die mittlern Ruhepuncte **mehrentheils** mit einer halben Cadenz geendigt werden, involvirt den Begriff, daß ſie auch **zuweilen** mit einer ganzen Cadenz geendigt werden. Dieſes mag wohl zuweilen von einigen Odenſetzern geſchehen; aber wenn es geſchicht, ſo iſt es falſch. Denn eine ganze Cadenz findet nirgends Platz, als bey einem völligen Punct, und nicht bey einem Colo.

2te Anmerkung.

Wenn die mittlern Ruhepuncte einem Colo ähnlich ſehen, ſo können ſie nicht einem Perioden ähnlich ſeyn. Denn ein Periode wird mit einem Punct geendigt, und nicht mit einem Colo. Am Ende eines Perioden iſt eine völlige Ruheſtelle vorhanden; aber nicht bey einem Abſatze in der Rede, der mit einem Colo ſchließt. Es ſtecken hier Widerſprüche, die nicht durch die Partikel **einigermaßen** gehoben werden.

III. „Die **dritte Hauptart** sind die, welche mit einer ganzen Cadenz „oder einem völligen Ruhepunct geendigt werden, und in der Musik das „sind, was theils der Inbegriff von einem Punct zum andern, theils ein „ganzer Paragraph in der Rede ist. Man siehet leicht, daß eine Abtheilung von der dritten Art einige von der zweyten und dritten Art, und „wieder eine der zweyten Art, einige von der ersten unter sich begreiffen „muß„.

1ste Anmerkung.

Deutlicher wäre es gewesen, wenn dem Herrn Verfaßer zu sagen beliebt hätte: **Die größten Ruhepuncte sind die, welche** ꝛc. anstatt: „Die dritte Hauptart sind ꝛc.

2te Anmerkung.

Wenn es heißt, **daß eine Abtheilung von der dritten Art einige von der zweyten und dritten enthält**: so ist dieses, nach dem vorher gesagten, vermittelst wessen die größten Ruhepuncte das sind, was ein Paragraph in der Rede ist, mit andern Wörtern soviel, als: **daß ein Paragraph nicht nur andere Paragraphen, sondern auch Perioden unter sich begreift.** Das leztere nemlich, daß ein Paragraph einige Perioden enthält, (ob er gleich auch öfters mit einem einzigen Perioden zufrieden ist,) sehen wir vollkommen ein; aber nicht, daß ein Paragraph Paragraphen in sich hält. Wir erwarten von dem Herrn Verfaßer hierüber eine gelehrte Erklärung.

§. 4.

Nunmehro schreitet derselbe zur Lehre **vom richtigen Verhalt**, den die verschiedenen Ruhepuncte, d. i. die kleinern, mitlern und größern Theile der Melodie (*) haben müßen. Diese Lehre ist vortreflich, und saget in wenig Worten sehr vieles. Doch möchte wohl von den **kleinsten Ruhepuncten** einer Ode (diese Ruhepuncte nach dem Sinne des Herrn Verfaßers verstanden,) und ihrer Eurythmie noch mehrere Nachricht nöthig seyn. Noch ein Paar Puncte, bey welchen uns einige Zweifel aufstoßen, sind die folgenden.

Erster

(*) Diese Benennungen scheinen uns eigentlicher zu seyn, als **Eintheilungen** und **Untereintheilungen**. Doch wer weiß, ob der Herr Verfaßer nicht im Stande ist, seine ihm gewöhnliche Kunstsprache zu retten? **Anmerk.**

Erster Punct.

Der Herr Verfaßer sagt, **daß das Ohr empfindlicher ist als das Auge.** Dieser Satz bedarf, unserm Bedünken nach, einer starken Limitation. Denn es geschicht alle Tage, daß gewiße Fehler überhört werden, die das Auge sofort wahrnimmt. Wir haben die Kühnheit, eine Probe vorzuschlagen.

Zweyter Punct.

Der Herr Verfaßer sagt: „Eine solche Symmetrie der Tacte muß in al„len Musikstücken herrschen, und ist keines davon ausgenommen, als die **Choräle** — — „.

Die **Choräle** sind an und für sich im geringsten nicht von der Verbindlichkeit der Symmetrie befreyet. Es geschicht nur zufälliger Weise, daß dieser oder jener Choral keine Symmetrie hat, z. E. wenn es dem Dichter eingefallen ist, sieben Zeilen einer Strophe einen vierfüßigen Rhytmum, und der achten etwann einen fünf oder dreyfüßigen u. s. w. zu geben. Sollte aber nicht der Tonkünstler diesen Fehler durch die Wendung seiner Melodie zu verbeßern berechtigt seyn? Wegen des unserer Natur eingepflanzten Triebes zur Ordnung würde der ordentliche Gesang der Gemeine weit weniger Mühe zu singen machen, als der unordentliche.

— — „und die sogenannten **Capricci**, **Phantasien**, und die auf sol„che Art eingerichtete Orgel- oder Claviervorspiele, als welche leztere für „freye und nicht vorher überdachte Einfälle des Spielers zu halten sind, in „denen man keinen genauen symmetrischen Verhalt suchen darf noch kann, „weswegen sie sich auch in keine Tactart einschränken laßen „.

Daraus, daß in einem Tonstücke nicht ein genauer symmetrischer, oder mit dem eigentlichen Nahmen, eurhytmischer Verhalt herrschet, folget gar nicht, daß sich selbiges in keine Tacttart einschränken läßet. **Ein nicht genauer**, und **gar kein Verhalt** sind zweyerley. Es ist möglich daß man von einigen Organisten und Clavierspielern, Fantasien höret, die gar keinen Verhalt haben. Das aber können wohl keine guten Fantasien seyn, indem, da wo gar kein Verhalt Statt findet, das Ohr wohl kein Vergnügen haben kann. Indeßen giebt es auch Capriccios, die von geübten Meistern in so gutem eurhytmischen Verhalte, **als es das Ohr, nicht aber das Auge**, zu bemerken im Stande ist, zur Welt gebracht werden, es mag mit einer eingeschränkten, oder uneingeschränk-

geschränkten Anzahl von Stimmen, fugirt, oder unfugirt, in langsamer oder geschwinder Bewegung ꝛc. geschehen. Dadurch daß das Capriccio in eine gewiße Tactart, und in selbiger in einen ordentlichen Rhytmum eingeschränkt wird, verliehrt es nicht den Nahmen **Capriccio** oder **Fantasie**, indem alles, was man aus dem Stegereif spielet, mit diesem Nahmen bezeichnet wird, soviel uns wißend ist. Ein Capriccio ist in der Musik, was in der Redekunst ein nicht zu Papier gebrachter, sondern ein aus dem Stegereif über ein gewißes willkührliches oder aufgegebenes Thema vorgebrachter Discurs ist. Was uns übrigens zum Schluß der Lehre des Herrn Verfaßers von der Eurhytmie der Tacte annoch befremdet, ist dieses, daß er saget: **daß, wo die gerade, oder doch symmetrische Anzahl der Tacte nicht aufs genauste beobachtet ist, daselbst nichts anders als ein verworrnes Gemische von Tönen vorhanden ist.** Uns deucht, daß es heißen müße: **wo gar kein Verhalt in Ansehung der Tactordnung beobachtet ist.** Denn in vielen Chorälen wird der richtige Verhalt, wovon die Rede ist, nicht **aufs genaueste** beobachtet. Darum aber kann man nicht behaupten, daß in solchen Chorälen nichts als ein verworrnes Tongemische ist. Dieses leztere kann nur in Capriccios und Fantasien von derjenigen Art, als sie der Herr Verfaßer zu genehmigen scheinet, Statt finden.

§. 5.

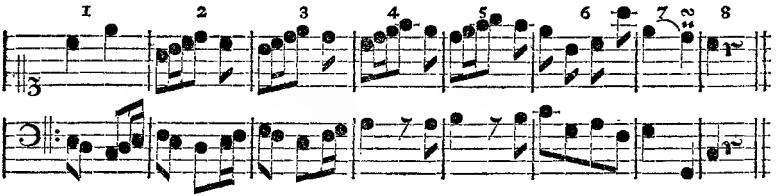
Der richtige Verhalt deßen, was **die modulatorische Beschaffenheit** eines Stückes ausmacht, gehöret zwar nicht zum Artikel von der **Deutlichkeit** einer Melodie. Denn eine Melodie kann in eben derselben Tonart bleiben, ohne deßwegen das geringste von ihrer Deutlichkeit zu verliehren. Indeßen hat der Herr Verfaßer die Lehre von der modulatorischen Beschaffenheit einer Ode mit dem Artikel von der rhytmischen Beschaffenheit derselben durch einen ganz artigen Uebergang: „**Doch die Eurhytmie muß nicht allein in „dem Verhalte der Tacte gegen einander, sondern auch in Anse„hung der Modulation beobachtet werden**, zu paaren gewußt. Dieser Artikel ist sonsten sehr wohl ausgearbeitet worden. Aber wegen der Wörter, **Theile, Haupttheile, Abschnitte**, und **Hauptabschnitte**, die alle Augenblicke unter einander verwechselt werden, mögten wir uns wohl die Freiheit nehmen, den Herrn Verfaßer zu erinnern, daß diese Verwechselung den Verstand hin und wieder etwas aufhält, und daß es logisch richtiger ist, wenn von eben derjenigen Sache entweder beständig einerley Wörter, oder wenn ja die

Wörter

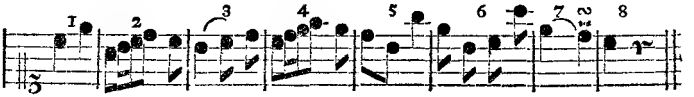
Wörter verschieden seyn sollen, wenigstens solche gebrauchet werden, die nicht, wie **Theil und Haupttheil** ꝛc. einander subordiniret sind. Es ist wahr, daß das gegenseitige Verfahren eine weitläuftige copiam vocabulorum, und eine große freye Denkungsart anzeiget; die logische Strenge im Ausrucke aber so etwas trocken ist, oder gar nach der Systemmacherey riechet. Aber was schadet dieses in einem Lehrdiscurse?

§. 6.

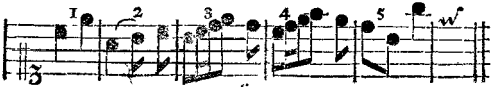
Von der Eurhytmie der Modulation kömmt der Herr Verfaßer auf die Eurhytmie und Symmetrie der einzelnen Glieder eines kleinen Musikstückes; ein Artikel, der aus den Oden, vor welchen die Vorrede stehet, mit Exempeln hätte erläutert werden sollen. So wahr es aber ist, daß einzelne so ganz einsam hingepflanzte Figuren ꝛc. keine gute Wirkung thun, so gewiß ist es auch, daß, wenn die Wiederhohlung einer Figur keinen guten Verhalt machet, die Wirkung davon ebenfalls nicht die beste ist. Es sey uns erlaubt, aus der ersten Ode der vorhabenden Sammlung ein Exempel zu entlehnen:



Allhier müßte, wenn eine gute Symmetrie Statt finden sollte, im Diskant **entweder** der zweyte und fünfte Tact aus andern metrischen Conformeln bestehen, als der dritte und vierte; **oder** der dritte und fünfte Tact müßten anders, als zweyte und vierte ausgebildet werden. Im leztern Falle könnte das Exempel so aussehen:



und im erstern Falle folgendermaßen:



Aber alsdenn hätte die per arsin & thesin geschehende Nachahmung zwischen der Ober- und Unterstimme, eine Anzeige, daß diese Ode **nicht für die Singstimme allein** seyn soll, vielleicht wegbleiben müßen. Allein was wäre daran gelegen gewesen? Ist sie doch schon beym vierten Tacte, und zwar zum Theil vermuthlich wegen der Furcht des Tritonus im fünften Tacte, aufgehoben worden. Wenn sich übrigens im Diskant keine gar zu gute Symmetrie findet, so ist die **im Baße** ebenfalls nicht die zierlichste, indem die drey ersten Tacte, und hernach, vermittelst eines Enjambement aus dem ersten numero quaternario in den zweyten, der vierte und fünfte Tact einerley metrische Ausbildung haben. Sollen diese acht Tacte etwann einen irregulären Octonarium, und nicht zween Quaternarios machen: so deucht uns **erstlich**, daß, indem lauter Vierer vorhergehen, und nichts als ein einziger unbeantworteter Achter in dem Stücke existiret, dieses keinen guten eurhytmischen Verhalt machet. **Zweytens** sollte unserm Bedünken nach, allhier kein octonarius deßwegen Statt finden, weil, besonders zwischen den Zeilen der zweyten Clausul: **Lieber will ich Klagen führen —, Als die Laute gar nicht rühren**, der nöthige Ruhepunct aufgehoben wird, so wie solches in dem angeführten Exempel geschiehet, die Symmetrie mag darinnen beschaffen seyn, wie sie will. Uebrigens gehört annoch die Melodie des zweyten, dritten, vierten und fünften Tacts, eigentlich in den contrapunctischen, nicht aber in den galanten Styl.

§. 7.

Da der Herr Verfaßer des Discurses so weit ist, so erinnert er sich, was es mit der Eurhytmie der alten griechischen und römischen Musik für eine Beschaffenheit gehabt, und schaltet seine Anmerkungen darüber mit großer Beleſenheit ein. Wir erkennen an diesem Orte die Feder eines **studirten Tonkünstlers**. Die Episode verdient alle Aufmerksamkeit, und wir verweisen unsere Leser dahin. Wir haben sie mit Vergnügen gelesen.

§. 8.

Alles was der Herr Verfaßer bisher von der Tact- und Tonordnung, oder von dem rhytmischen und modulatorischen Verhalt (*), gelehret hat, das hat die Ode mit den kleinen characterisirten Instrumentalstücken gemein. „Ich „komme,

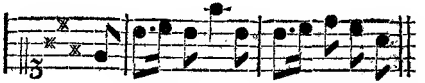
(*) Nicht vom Rhytmus und der Tactordnung. Anmerk.

„komme, sagt derselbe, nunmehr auf einige Puncte, welche eine Odenmelodie „vor den characterisirten Stücken besonders hat. Eine Odenmelodie muß nem„lich nicht nur — **deutlich** seyn; sie muß auch (**) **begreiflich, fließend, „und für jeden Hals leicht zu singen** seyn. Der Umfang der Stimme „darf nicht ohne Noth die Decime überschreiten. Alle schwer zu treffende Sprünge „müssen vermieden werden„.

§. 9.

In diesem Artikel sind zwey Wörter nicht erkläret worden, nemlich **begreiflich** und **fließend**. Denn die Ueberschreitung des Umfangs der Decime an sich macht eine Melodie weder unbegreiflich, noch höckerigt. Die Vermeidung desselben gehöret, so wie die Vermeidung der schweren Sprünge, obwohl auf verschiedne Art, zu dem Begriffe **des Leichten**. A propos von Sprüngen. Der Sprung der Quinte gehört unter die leichten Sprünge. Woher aber kommt es, daß zween auf einander folgende Quintensprünge so wenig in der Melodie gut sind, als in der Harmonie zwo auf einander folgende Quinten, und daß sich solche so wenig in einen kleinen als großen musikalischen Aufsatz schicken? z. E.

NB. NB.



Was schüttet nicht der rei=che Prasser ꝛc.

(Man sehe die **Oden mit Melodien**, pag. 17.)

Ist diese Melodie unbegreiflich, höckericht oder schwer?

§. 10.

Ehe der Herr Verfaßer weiter geht, und die übrigen Eigenschaften einer Odenmelodie anzeiget, so machet er kleine gelehrte Ausschweifung, und erkläret die verschiednen Gattungen von Oden. Dieser Artikel ist um desto lesenswürdiger,

(**) Die Wörter in Ansehung der Melodie, sind zu viel. Die Rede ist ja von der Odenmelodie. **Anmerk.**

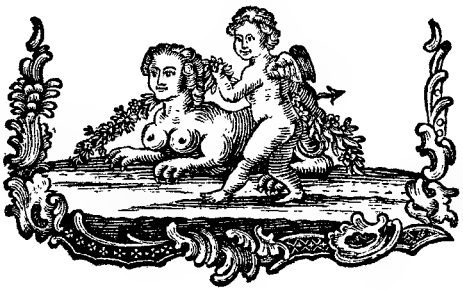
diger, weil, ehe noch der Unterricht von der äußerlichen Beschaffenheit der Melodie geendigt ist, allhier vermittelst einer glücklichen Unordnung, die Materie **von der innern Beschaffenheit** der Odenmelodie, oder von dem, dem Character des Textes anzupaßenden Ausdruck aufs Tapet gebracht, und kürzlich und galant erörtert wird.

§. 11.

Die vorhin verlangten Eigenschaften einer Odenmelodie waren die **Deutlichkeit**, (das **Begreifliche**, das **Fließende**) und das **Leichte**. Nun heißt es bey unserm Herrn Verfaßer weiter:

„Die Melodie muß an den meisten Oertern **mehr sprechend**, als „**singend** seyn.

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.



Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXIII. Brief.

Berlin den 15. Auguſt, 1761.

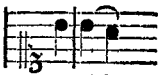
Zweyte Fortſetzung

der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

§. 12.

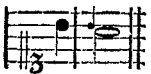
Dieſen Ort verſtehen wir nicht. Die Odencompoſition iſt zum Singen beſtimmt, und ſie ſoll doch gleichwohl nicht ſo wohl ſingend, als ſprechend ſeyn. Was iſt das Mittel zwiſchen dem Singen und Sprechen? Wie man dafür hält, erſtlich das **Recitativ**, und hernach die **Pſalmodie** ꝛc. der Mönche. Soll nun die Odencompoſition recitativiſch oder pſalmodiſch ſeyn? Wo ſind die Muſter dazu in den Oden mit Melodien? Doch vielleicht will mit dem obigen geſaget werden, daß die Melodie an den meiſten Oertern **mehr ſyllabiſch, als melismatiſch** ſeyn ſoll. Vermuthlich, wie man aus der Folge einigermaßen erſiehet. Aber warum bedienet man ſich nicht der rechten Wörter, um ſich verſtändlich zu machen? Will man nicht die Ausdrücke andrer Leute gebrauchen, ſo muß man andre Wörter, aber ſchickliche Wörter erfinden. Unrechte Wörter geben einen unrechten Verſtand. Wir kommen zur Folge des Vorberichtes, allwo es heißt:

„Es ist abgeschmackt, wenn in einer Odenmelodie die Worte entweder „zu sehr gedehnet werden; oder wenn dieselben durch allzuviele bunte No„ten verzerret, und zerrißen, oder mit vielen Manieren dergestalt verbrä„met und verdunkelt werden, daß man unter zehn Worten kaum eines ver„steht; und daß der beste Notentreffer (*) nicht im Stande ist, eine sol„che Ode nach den Regeln des guten Vortrags auszuführen. Ueber diesen „Misbrauch klagen die Poeten, und zwar mit großem Recht. Es scheint, „als wenn diese Galanterie eine Nachahmung der Operarien seyn solle; „es ist aber eine sehr unglückliche Nachahmung. Denn ausserdem, daß „in einer Operarie die Worte eben so wenig verzerret und verdunkelt „werden dürfen, als irgend in einem andern Stücke: so ist ja zwischen „einer Arie, und einer kleinen Odenmelodie noch ein sehr großer Unter„scheid. Ueberdieses werden die Operarien für geschickte Sänger von „Profeßion gesetzt; die Odenmelodien aber sollen für jedermann seyn, und „insbesondere denen, die nicht viel von der Musik verstehen, zum Ver„gnügen dienen. Das Verzerren der Worte geschieht hauptsächlich, wenn „man über verschiedene Sylben nach einander, und zwar über jede, an„statt einer Note, deren zwo, drey oder mehrere setzt. Es ist ganz wohl „erlaubt, zuweilen über eine lange Sylbe mehr als eine Note zu setzen, „um dem Gesange mehr Zierde zu geben. Nur muß es über lange Syl„ben geschehen; die kurzen aber müssen gänzlich davon frey seyn. Man „wird unter andern in der hier mitkommenden Ode: **Hier nimm die „sanfte Leyer wieder** ꝛc. hievon erlaubte Beyspiele finden. Es thut „auch keine gute Wirkung, wenn über das Ende eines männlichen Reims „zwo Noten gesetzet werden, z. E.



ge=lebt.

„Besser wird eine solche Note, wenn sie nicht zu vermeiden ist, durch „einen Vorschlag, anstatt der zweyten Note, angedeutet:



ge=lebt.

(*) Beßer Sänger. Anmerk.

§. 13.

§. 13.

Unsere Anmerkungen hierüber sind folgende.

Anmerkung 1.)

— — zu **sehr gedehnet werden.** Hier hat der Herr Verfaßer das Maaß der Dehnung vergeßen. Soll sich die Dehnung nicht über einen Tact, oder über den einer Sylbe zukommenden Tacttheil erstrecken?

Anmerkung 2.)

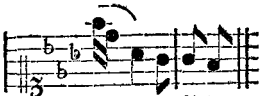
Was ist für ein Unterscheid zwischen a) **eine Odenmelodie durch allzuviele bunte Noten verzerren und zerreißen;** und b) zwischen **eine Odenmelodie mit vielen Manieren dergestalt verbrämen und verdunkeln, daß man unter zehn Wörtern kaum eins versteht?**

Anmerkung 3.)

— **Unglückliche Nachahmung.** Dieses wird heißen sollen, **eine am unrechten Orte angebrachte Nachahmung,** une imitation déplacée. Denn wenn es mit der Verzerrung und Verbrämung, in Absicht auf den Gesang an sich, seine Richtigkeit hat: so ist die Nachahmung ja nicht **unglücklich,** das ist ohne Zweifel so viel als **misgerathen.**

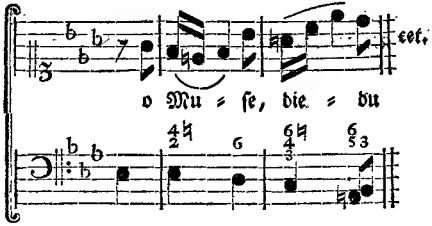
Anmerkung 4.)

Der Herr Verfaßer erlaubet, **zuweilen** über eine lange Sylbe mehr als eine Note zu seßen, um dem Gesange mehr Zierde zu geben; jedoch mit der Bedingung, daß solches über lange Sylben geschehen müße. Er citirt als ein erlaubtes Exempel, ein Exempel von seiner eigenen geschickten Feder, nemlich die Ode: **Hier nimm die sanfte Leyer wieder** ꝛc. Er hat doch aber darinnen wider seine eigene Regel gehandelt, daß er nicht **zuweilen,** sondern **das ganze Stück durch,** die langen Sylben mit einer Verbrämung von drey Noten versehen hat. In dieser Ode kommt sonsten der Sprung in den absteigenden Tritonum vor, als:

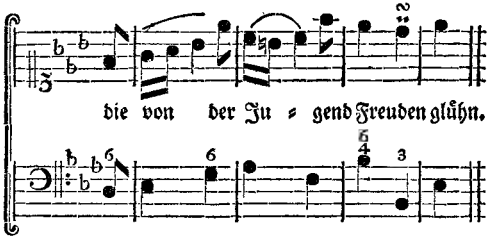


Dieser Sprung dürfte wohl von einigen Tongrüblern unter die, wenigstens in der Odenschreibart, nicht erlaubte Sprünge gerechnet werden. Man

erinnere sich hier, daß der Herr Verfaßer, und zwar mit Recht, gelehret hat, daß die Odenmelodien für jeden Hals bequem seyn sollen. Um über diese, wir wollen nicht entscheiden, ob vermittelst einer glücklichen oder unglücklichen Nachahmung, im völligen Operstyl gesetzten Ode, noch einige kurze Betrachtungen anzustellen, so deucht uns, daß in selbiger der Umfang der Decime ganz ohne Noth überschritten ist, es sey denn, daß der Herr Verfaßer mit dem Ausdruck **ohne Noth** einen uns unbekannten Begriff verbindet. Der Umfang erstreckt sich nemlich vom eingestrichnen d, bis ins zweygestrichne as, und macht also eine verminderte Duodecime aus. Hätte dem Herrn Verfaßer beliebt, auf die Wörter **o Muse**, im vierten und fünften Tacte, etwan folgende Melodie zu setzen:



und das Ende des Liedes, in Absicht auf den dritten Tact vor diesem Ende, ungefähr folgendergestalt zu bilden:

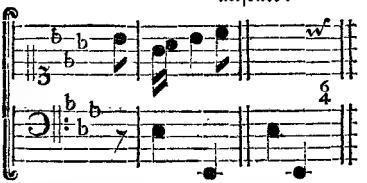


so wäre **fürs erste** der Umfang der Decime (es — g) nicht überschritten worden. **Fürs zweyte** wäre mehr Veränderung in der Harmonie vorhanden. Vermuthlich aber hat der Herr Verfaßer nicht so viele Abwechselung der Harmonie haben wollen, weil von der **Leyer** die Rede ist, und dieses Instrument bekanntermaßen nicht vielerley Arten von Harmonie verträget. Wo wir uns nicht

ganz

ganz und gar irren, so wird das Umdrehen des Rades durch die Art der hieselbst herrschenden Melodie nicht unglücklich ausgedrückt. Vielleicht wird der Herr Verfaßer wider unsere kühne Verbeßerungen folgendes hauptsächlich erinnern, **erstlich** daß auf **Muse** die um eine Octave erhöhte **übermäßige Prime**, ein gar bizarres Intervall, und auf **Jugend** das Intervall der übermäßigen Secunde (obgleich beydes nur im Durchgange, um die gehörige metrische Bewegung hervorzubringen, und die Aehnlichkeit der Figuren zu erhalten,) angebracht worden ist. **Zweytens**, daß durch die lezte Verbeßerung die Endcadenz der Cadenz in der Mitte unähnlich gemacht worden. Wir erinnern dagegen, daß, wenn unter zwey Uebeln gewählet werden muß, allezeit das kleinere dem größern vorzuziehen ist, u. s. w. Noch eins. Sollte es wohl ein Versehen des Druckers seyn, daß in diesem artigen Operliedchen der **Sextquartenaccord** an einigen Oertern, als im ersten, neunten und zehnten Tacte, über dem lezten **Tactgliede**, nicht bemerket worden ist? z. E.

anstatt:



Soll die rechte Hand sich nicht mehr als zweymahl in jedem Tactraume hören laßen, so muß die Melodie unstreitig darnach eingerichtet werden. Uebrigens giebt es ja mehrere Oerter in diesem Liede, wo die rechte Hand dreymahl anschlagen muß ꝛc.

Anmerkung 5.)

Zu den Exempeln, wo wider die Regel des Herrn Verfaßers, eine ganze Enfilade von Dehnungen, und zwar von vier Noten vorkömmt, gehört die erste Ode: **Amor, Vater süßer Lieder**, im 10. 11. 12. und 13. Tacte der zweyten Clausel. Im dritten Tacte dieser Clausel entdeckt man eine Dehnung von fünf Noten.

Anmerkung 6.

Der Herr Verfaßer erlaubet durchaus nicht Dehnungen über kurze Sylben. Warum wird hier nicht unter Dehnung und Dehnung ein Unterscheid

gemacht? Nöthig mägte es wohl seyn, um sich genau zu erklären. **Dehnungen von ganzen Tacten** über kurze Sylben sind vernünftiger Weise nirgends erlaubt, weder in Oden, noch in Arien, ob man sonst gleich, nach Beschaffenheit der Umstände, bey langsamer Aussprechung eines vielsylbigten Worts, eine kurze Sylbe einen ganzen Tact durch aushalten kann. Hingegen die **Dehnung einer kurzen Sylbe in ihrem Tacttheile**, und wenn auch diese Dehnung schon in der vorher zergliederten Thesi, ihren Anfang genommen hätte, ist niemahls verboten gewesen, und kann auch nicht verboten werden. (Dehnungen, die nicht einen ganzen Tact, oder deutlicher, nicht den Wehrt von einer Thesi und Arsi betragen, heißen **kurze**, oder sonsten **mechanische Dehnungen**. Diejenigen aber die einen ganzen Tact, oder gar darüber ausmachen, werden **lange**, oder sonsten **rhetorische Dehnungen** genennet.) Will der Herr Verfaßer die kleinen Dehnungen einer kurzen Sylbe nur etwann bloß **der Ode** untersagen, und nicht **überhaupt** verbieten, eine Sache, die aus dem Texte seines Discurses nicht deutlich genug ersehen werden kann: so ist dieses eine andere Frage. Man kann ihm aber aus seiner eigenen Sammlung eine Menge Exempel anführen, wo er wider seine eigene Vorschrift gesündiget hat. Man sehe die vierte, fünfte, siebente, achte, vierzehnte, insbesondere die allerliebste zehnte Ode, die sich wegen des Sonderbaren in der Melodie, und der Bewegung im Baße ꝛc. gar besonders dem Liebhaber empfiehlet. Unsere ohnmaßgebliche Meinung ist,

a) daß nichts als die langen Dehnungen, welche nur auf langen Sylben Statt finden, wo nicht gänzlich aus der Ode zu verbannen, jedoch sehr sparsam in selbiger anzubringen sind. Der Gebrauch derselben an sich kann mit den französischen Chansons, die man uns ja als Muster vorschlagen will, gerechtfertigt werden. Man erinnere sich der Wörter versez, l'onde, gronde, boire, coulez, u. s. w.

b) daß, wenn man im französischen Geschmack will Oden setzen, man so wenig kurze oder mechanische Dehnungen als möglich, es mag über langen oder kurzen Sylben seyn, anbringe. Soll aber die Ode in dem neuern deutschen Geschmack seyn, (und warum sollte denn nicht die Ode an dem bey uns in der Musik veränderten Geschmacke Antheil nehmen?) so kann man sich, jedoch mit Vernunft, mehrer Freiheiten in dem Puncte der Dehnungen nehmen, so wie es der Componist von der siebenten Ode: **Glaubt, Anacharsis hatte Recht**, und andern, gethan hat.

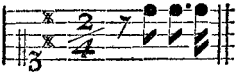
§. 14.

§. 14.

„Noch ein gröſsrer Fehler, sagt der Herr Verfaſser, ist es, wenn der Com„ponist wider die Aussprache, in Absicht auf die Prosodie sündigt, nemlich, „wenn er anschlagende Noten über kurze Sylben, und durchgehende Noten „über lange seſset. Denn eine jede Sylbe erfordert das ihr zukommende Tact„glied in dem gehörigen Tacttheile. Die anschlagenden und durchgehenden, „oder, welches einerley ist, die ihrer innerlichen Quantität nach langen und kur„zen Noten, entscheiden die Deutlichkeit des Vortrages; keinesweges aber thut „es die bloſse Länge oder Kürze der Noten, ohne Absicht auf ihr Anschlagen „oder Durchgehen.„

Anmerkung.

Was hier gesaget worden, ist so deutlich und richtig, daſs es nicht deutlicher und richtiger gesaget werden kann. Schade, daſs in der sechzehnten Ode der vorhabenden Sammlung ein klein Verſehen dawider vorgegangen. Wäre der Anfang der Composition mit einer Achttheilpauſs, und einer darauf folgenden Achttheilsnote gemachet worden, als:



so würde die Melodie auch auf das Wort **Amynt** in der zweyten Strophe, und also überall gepaſſet haben, anstatt daſs sie mit der anfangenden Viertheilsnote anitzo nur da gerecht ist, wo der Vers mit einem einsylbigten Worte anfängt.

§. 15.

„Die Melodie muſs so beschaffen seyn, daſs sie auch ohne Baſs gefällig und „vollständig sey, und daſs man den Baſs, in Ermangelung deſselben, gleichsam „nicht einmal vermisse. Der Baſs muſs natürlich und simpel seyn, und die rech„ten Grundnoten führen. Mittelstimmen gehören durchaus in keine Odenme„lodie. Sie verursachen, daſs die Hauptstimme öfters vernachläſsigt wird, und „daſs, wenn man die Mittelstimmen weglässt, die Hauptstimme so wohl als der „Baſs nicht vollständig ist. Manche seſsen nur tactweise, hie und da bey Ter„zen und Sextengängen, eine Mittelstimme dazu. Allein dieſses klinget noch „armseliger. Ist ein fundamental richtig bezifferter Baſs in allen Instrumen„talsolos und Solocantaten hinlänglich: warum sollte er es nicht auch bey einer „Odenmelodie seyn? Eine Melodie, die zugleich für das Clavier brillant seyn „soll, kann unmöglich für die Singstimme bequem seyn. Die Singstimme ver„langt

„langt einen simpeln, doch edeln; das Clavier hingegen, seiner Natur nach, einen „mit mehrern Figuren ausgezierten Gesang. Beydes mit einander vereinigen „wollen, heißt die Natur der Sachen umkehren. Diesem eingerißnen Uebel „abzuhelfen, thäten die Herren Clavierspieler unmaßgeblich wohl, wenn sie fein „viele kleine Clavierstücke für die Anfänger bekannt machten, und ihnen dadurch „den wahren Geschmack des Claviers beyzubringen suchten. Und viele Herren „Verleger thäten wohl, wenn sie nicht immer mit einem Steine zween Würfe „thun, und deßwegen von gewissen Componisten unschickliche Sachen verlan„gen wollten.„

Erste Anmerkung.

Man giebt ganz gerne zu, daß es besser ist, wenn die Melodie einer Ode so eingerichtet wird, daß sie auch ohne Begleitung gefällt, und vollständig ist, als wenn sie nicht so eingerichtet wird. Aber da nun einmal die Oden, ihre Melodie mag so beschaffen seyn, wie sie der Herr Verfasser verlanget, oder nicht, bey uns in Deutschland allezeit mit einem hinzugefügten Basse gesetzet und herausgegeben werden; und da solche, dem Augenscheine nach, nicht bloß dazu bestimmt sind, um solo gesungen, sondern auch mit dem Claviere gelegentlich begleitet zu werden: ist es da nicht besser, Mittelstimmen hinzu zu setzen, als den Generalbaß der Discretion eines jeden Spielers ohne Unterscheid zu überlassen? Oefters versteht der Clavierschüler den Generalbaß noch nicht. Da spielt er die Ode zweystimmig, und wie leer fällt die Harmonie alsdenn aus, wenn der Baß für den Generalbaß eingerichtet worden ist? Wie leer klingen da, z. E. in der ersten Ode: **Amor, Vater süßer Lieder**, die in Batutta vorkommenden ehrbaren Octavengänge, zum Anfange des 3ten, 11ten und 15ten Tacts? So gar die im 18ten und 19ten Tacte auf das dritte Achttheil fallende Octaven schicken sich nicht zweymal hinter einander in den zweystimigen Satz.

Zweyte Anmerkung.

Frage: Ob sich nicht unter derjenigen Art von Oden, die nicht **solo** gesungen, sondern **zugleich** mit dem Claviere begleitet werden sollen, die Begleitung mag mit dem Generalbaß, oder mit ausgesetzten Mittelstimmen zum Basse und Diskant, geschehen, ob, frage ich, sich nicht unter solcher Art von Oden viele Stücke finden sollten, die solo besser klängen, als manche vermeinte eigentliche Singode?

Dritte Anmerkung.

Die Herren, die keine Mittelstimmen in Oden vertragen können, thäten wohl, da sie doch ihre Oden allezeit mit einem Basse componiren, diesen Baß so einzurichten, daß die Ode so gut zweystimmig, als mit dem Generalbaß könnte gespielet werden. (Die Fortsetzung nächstens.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXIV. Brief.

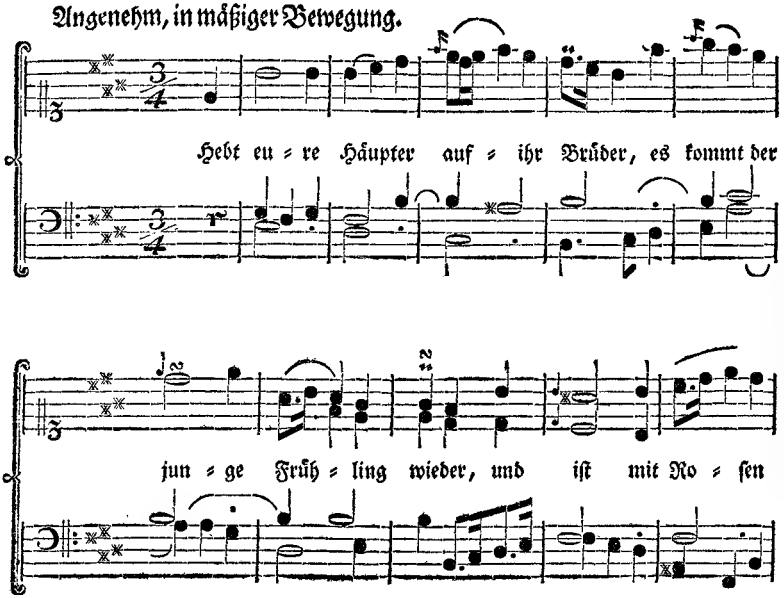
Berlin, den 22. Auguſt 1761.

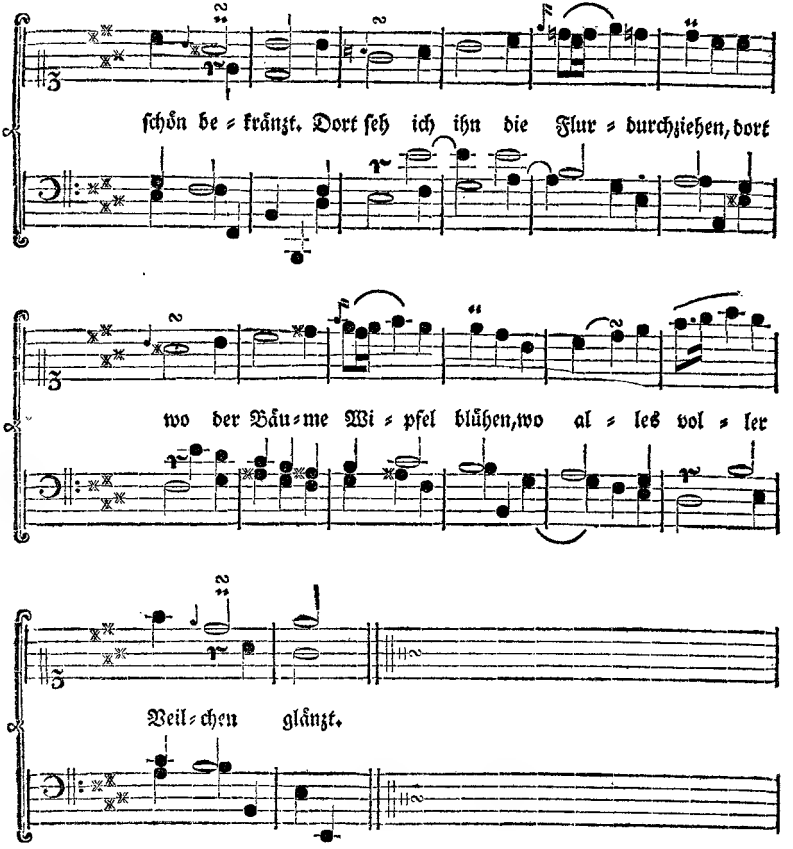
Dritte Fortſetzung
der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

Vierte Anmerkung.

Es iſt möglich, wenn man auf die Mittelſtimmen mehr Acht hat, als nöthig iſt, daß die Hauptſtimme öfters darüber vernachläſſigt wird. Durch dieſes **mehr acht haben** ꝛc. verſtehen wir, wenn man die Mittelſtimme auf den Fuß einer Hauptſtimme tractirt, und ihr zugleich keinen größern Umfang geben will, als etwann eine Decime. Dieſes Verfahren hat in Stücken, wo mit einer beſtimmten Anzahl obligirter Stimmen gearbeitet wird, und keine dominirende Hauptſtimme exiſtiret, Platz; aber nicht in demjenigen galanten Styl, wo nur eine einzige Hauptſtimme herrſchet, und wo man bald zwey- bald drey- und mehrſtimmig ſpielet. Wer ein ſolches Verfahren in Stücken erheiſchet, wovon hier die Rede iſt, der kennet nicht die Eigenſchaft des Claviers, indem der Satz allhier in keine beſtimmte Anzahl von Stimmen eingeſchränket iſt, und die Mittelſtimmen noch über den Umfang zwoer Octaven zu ihrem Befehl haben; und welche letztere, wenn nur gewiſſe Progreßionen dabey vermieden werden, z. E. die Progreßionen mit übermäßigen Intervallen, u. ſ. w. ſich bald oben, bald unten, an den Diskant oder Baß anſchließen können, wie man aus den Werken der beſten Clavieriſten neuer und alter Zeit, der **Bachen**, eines **Händel**, **Nichelmann**, **Kirnberger**, **Fiſcher**, **Muffat**, **Couperin**, ꝛc. erſehen kann. Ich habe geſagt, daß, wenn man auf die Mittelſtimmen einer Ode mehr Acht hat, als nöthig iſt, daß alsdenn die Hauptſtimme öfters darüber vernachläßigt werden kann. Aber

derjenige Componist, der dieses besorgt, kann ja seinen Hauptgesang mit dem Basse (denn ich glaube nicht, daß er jenen ohne diesen denken wird) zuförderst componiren, und erst hernach die Mittelstimmen dazusetzen. Ist der Baß alsdenn so beschaffen, daß die Mittelstimmen hin und wieder nicht bequem genug angebracht werden können, so kann er ja, wenn sonst die Harmonie nicht leer ist, den Satz an solchen Oertern entweder zweystimmig lassen; oder er kann dem Basse, öfters mit Beybehaltung ebenderjenigen Grundharmonie, nur eine andere Wendung geben. Einer unserer Freunde hat an einer wirklich schönen Singode damit einen Versuch gemacht. Es ist selbige die sechste in den Oden mit Melodien: **Hebt eure Häupter auf, ihr Brüder**; eine Ode, die, wenn der Baß an einigen Stellen eine andere Fortschreitung hätte, sehr wohl zweystimmig könnte gespielet werden. Hier ist selbige mit den hinzugefügten Mittelstimmen:





Das iſt nur ein kleiner Verſuch. Wie angenehm würde es uns ſeyn, wenn der Herr Verfaſſer ſelbſt Hand daran legen wollte!

Fünfte Anmerkung.

Damit man sehen möge, wie auch, wenn man bloß auf die Melodie, und weder auf den Baß noch auf die Mittelstimmen Acht hat, gar liebliche Melodien zum Vorschein kommen können: so wollen wir die zehnte Ode in der vorhabenden Sammlung: **So bald ein Mädchen spinnen kann**, dazu vorschlagen. Schade, daß der Herr Verfasser nicht seinen Namen zu diesem Stücke gesetzet hat.

Sechste Anmerkung.

Wenn der Herr Verfasser sagt, daß die Singstimme einen simpeln, doch edeln; das Clavier hingegen, seiner Natur nach, einen mit mehrern Figuren ausgezierten Gesang verlanget: so ist dieses so viel gesagt, als daß die metrischen Moduli für die Singstimme aus Noten von langsamerer Bewegung, und die fürs Clavier aus Noten von geschwinderer Bewegung bestehen müssen. Der Grund davon liegt theils darinnen, daß man, überhaupt gesprochen, nicht so geschwinde mit der Stimme fortkommen kann, als mit den Fingern; theils weil der Ton auf einem Claviere bald vergeht, die Singstimme aber solchen etliche Tacte durch unterhalten kann. Aber sind denn nicht solche metrische Moduli und Bewegungen möglich, die so wohl der Singstimme, als dem Clavier gerecht, und also für alle beyde gleich bequem, und auch für den Character des Stückes brillant genug sind? Man sollte denken, daß diese Möglichkeit selbst durch einige Stücke in den Oden mit Melodien dargethan wäre. Man sehe die achte: **Kaum erwäg ich recht mein Glücke**; ferner die zweyte und siebente. Alle diese Stücke sind als kleine Stücke brillant genug fürs Clavier. Die Flöte ist ohne Zweifel eben so sehr als die Singstimme vom Clavier unterschieden. Dessen ungeachtet hat der berühmte Herr Quanz solche metrische Modulos in seinen bekannten gedruckten VI. Flötenduetten zu erfinden gewußt, daß er in dem diesen Stücken vorgesetzten Discurse geschrieben: **Man kann sie nicht weniger auf einem Flügel mit zwey Clavieren versuchen.** Ey nun! Man versuche ebenfals die Oden auf dem Claviere. Ist das so was schlimmes?

Siebente Anmerkung.

Der Herr Verfasser sagt, daß die tactweise Hinzufügung einer Mittelstimme, mit Terzen- und Sextengängen, sehr armselig thut. Wir halten dafür, daß es noch weit armseliger thun müsse, wenn die Terzen und Sexten gar nicht hinzugefüget werden.

§. 16.

§. 16.

„Der Componist muß sich besonders in Acht nehmen, daß er so wohl in „der Ton- als in der Tactart die rechte Wahl treffe. Sehr oft schickt sich eine „Tonart besser, als die andere zu dem vorgesetzten Endzweck. Oefters ist eine „gerade Tactart den Worten entgegen, zu welchen sich ein ungerader Tact viel „besser schickt, und umgekehrt. Deßwegen muß der Componist die prosodische „Aussprache, nebst der Declamation, sehr genau überdenken, um nicht dawider zu „verstossen: sonst macht er sich die Arbeit schwer, und die Melodie leidet Zwang. „Man muß es den Worten gleichsam anempfinden, daß keine bequemere Me„lodie als eben diese, über sie hätte gesetzt werden können. Wegen des Wohl„lauts im Singen, müssen die beyden Selbstlauter **i** und **u** in der äußersten „Höhe des vestgesetzten Stimmsprengels, wenigstens nicht über Noten von eini„ger Länge angebracht werden.

Erste Anmerkung.

Die prosodische Aussprache muß allerdings sehr genau in Acht genommen werden. Aber **mit der Declamation** möchte es wohl **nicht so genau** gehen können. Der Herr Verfasser scheinet dieses Seite 7. seines Vorberichts selber erkannt, aber auf der folgenden 8ten Seite wieder aus der Acht gelassen zu haben. Wie derselbe auf der zuletzt angeführten Seite gedenket, ist aus den im §. 16. angeführten Worten klar. Wie er Seite 7. gedacht hat, wird man aus folgendem sehen. „In solchen Oden und Liedern, wovon hier die Rede ist, „muß der Componist **weniger** 1) auf den Ausdruck jeden Worts, 2) die rhe„torische Aussprache, und 3) die Declamation (*), **als auf den herrschen„den Affect** sehen. Die Dichter möchten sich auch nicht so einschränken las„sen, daß alle folgende Strophen eben die rhetorischen Einschnitte hätten, und „so declamirt werden könnten, als die erste Strophe. Inzwischen aber muß „doch der musikalische Ausdruck eines Liedes der Person, die da singt, ange„messen seyn. Ein Schäfer darf nicht singen, wie ein Kriegesheld. Weil „aber nur eine Strophe in Musik gebracht wird, so sollte auch nur einerley Affect „in einer zum Singen gemachten Ode herrschen; obwohl der angegebne Ur„sprung dieser Ode, nemlich die schnelle Fröhlichkeit, nicht auch wohl mehr, als „einerley Affect vermuthen lässet. In so fern dieses aber den poetischen Gesetzen „der Oden zuwider ist, in so fern lassen sich oft die besten Oden, nicht ohne „Widerspruch und Unschicklichkeit, bloß mit einer einstrophigten Melodie ver„sehen. Siehet sich der Componist genöthigt, eine solche Ode auf diese Art in

(*) Sind hier nicht Tautologien vorhanden?

„Musik zu bringen, so wird der Widerspruch und die Unschicklichkeit am gering„sten seyn, wenn er sich nach den Worten der ersten Strophe richten kann. Wo „aber stärkere Ursachen erheischen, daß er die Melodie hauptsächlich 1) nach „dem Ausdruck der Worte, 2) der rhetorischen Aussprache und 3) der Decla„mation von einer der folgenden Strophen einrichten muß: dann wird man „auch den stärkern Widerspruch nicht ihm, sondern den Umständen zur Last „legen, welche verlangen, daß man Sachen auf eine Art singen soll, auf welche „sie nicht zu singen sind.„ Wider die vom Herrn Verfasser allhier vorgebrachten Lehren und Cautelen ist ohne Zweifel nichts einzuwenden. Schade nur, daß was allhier von der Declamation gesagt wird, der Folge des Discurses schnurstracks widerspricht, und also der Schüler der Odencomposition in dem, was er thun soll, ungewiß gemachet wird. Wir werden im §. 19. sehen, daß der Herr Verfasser, nach einem ziemlichen Intervalle, auf gewisse Theile der Declamation zurücke kömmt. Dieses hätte auch wohl nicht seyn sollen. Warum werden Sachen, die zusammen gehören, nicht an ebendemselben Orte hinter einander gelehret? Wir sagen, daß der Herr Verfasser auf gewisse Theile der Declamation zurücke kömmt. Denn die Declamation hat es nicht allein **mit dem innern Ausdruck** einzelner Wörter, sondern auch ganzer Zeilen zu thun. Sie muß nicht mit dem, was den **Character** oder den **Affect** eines Stückes ausmachet, vermenget werden. Denn es kann der einem Singstücke zukommende Affect der Freude oder Traurigkeit ꝛc. in allen Zeilen herrschen, ohne daß die Musik mit dem Text, in Ansehung der Declamation, übereinkömmt. Derowegen sagt der Herr Verfasser Seite 7. ganz recht, daß man in einer Ode **mehr den Affect, als die Declamation** vor Augen haben muß.

Zweyte Anmerkung.

In den **Oden mit Melodien** kömmt eine dreystimmige canonische Ode vor, deren Anfang in der Poesie ist: **Trinkt mir nach, ihr Brüder.** Für die darauf gesetzte Melodie scheinet mir die Tonart D mol nicht gut gewählet zu seyn. Warum nicht lieber D dur genommen? An der Auslassung der vierten Stimme, und dem daher entstehenden Mangel in der Harmonie wird vermuthlich das kleine Papierformat Schuld seyn.

Dritte Anmerkung.

Die Selbstlauter **i** und **u** können in der äußersten Höhe des festgesetzten Stimmumfangs, nicht so leicht in einer Ode, als in einer Arie vermieden werden. Wenn nur keine rhetorische Dehnung über diese Buchstaben gemacht wird,

wird, so deucht uns, daß man es mit dieser Regel nicht so genau nehmen darf, und der Herr Verfasser scheinet unsere Meinung durch seine Praxin zu begünstigen, indem er sich kein Gewissen daraus gemacht, in der Ode: **Hier nimm die sanfte Leyer wieder**, das **u** in **Jugend**, und die in der vierten Strophe hieher gehörige Sylbe **gieb** in der äußersten Höhe seines festgesetzten Stimmsprengels, und noch dazu in einer Dehnung, anzubringen. Ich übergehe andere ähnliche Exempel aus andern Oden dieser Sammlung.

§. 17.

Auf der 9ten Seite des Vorberichts, bey dem 7ten Abschnitt, stehen die Worte: „Der Text zu einer ordentlichen Arie, oder einem Tutti, u. s. w. wird „der Musik zu gefallen in die Form, die er hat, gebracht.„ Wir müssen zu unserer Schaam bekennen, daß wir den Sinn hievon nicht einsehen.

§. 18.

„Aus diesen Ursachen (weil man sich in den Oden so sehr an den Worten, „als den Tönen ergötzen will) muß eine Odenmelodie so redend seyn, damit man „die Worte recht verstehen könne. Und deßwegen nenne ich eine Odenmelodie nur „eine musikalische Kleinigkeit, in Vergleichung mit andern musikalischen Stücken.„

Anmerkung.

Es kommt allhier das Wort **redend** vor, dessen Bedeutung nach dem Sinne des Herrn Verfassers wir gerne wissen möchten. Heißt es so viel, als **affectvoll**? Denn man pflegt von einem rührenden und affectvollen Tonstücke, auch so gar wenn es ohne Text ist, zu sagen, **daß es spricht oder redet.** Diese Bedeutung kann nicht statt finden. Denn es kann in einer Ode nichts weniger als Affect seyn, und die Worte können doch recht wohl verstanden werden, wenn man sie singet. Soll das Wort **redend** also so viel als **syllabisch** bezeichnen, so wie oben **sprechend**? Aus diesem Verstande aber würde einer Seits dem melismatischen Styl, und allen darinnen componirten Oden, z. E. **Hier nimm die sanfte Leyer wieder** ꝛc. ein Nachtheil erwachsen. Denn wenn nur der syllabische Styl redend ist, und nicht der melismatische; was aber nicht redend ist, nicht recht verstanden werden, und folglich nicht gut seyn kann: so muß nothwendig aller melismatischer Gesang nichts taugen. Andrer Seits würden keine größern Singstücke als Oden, und also keine Arien im syllabischen Styl dürfen gesetzt werden. Warum? Dieser Styl gehört nur für Kleinigkeiten; und eine Arie soll ja keine Kleinigkeit seyn. Aus

allem

allem dieſen iſt zu ſchließen, daß der Herr Verfaſſer das Wort **redend** in einer andern Bedeutung, als das Wort **ſprechend** oben genommen hat, und welche iſt denn dieſe?

§. 19.

„Ohngeachtet zur Richtigkeit der Melodie zu verlangen ſtände, daß in „allen Strophen des Textes an eben dem Orte immer wieder gleiche Unterſchei„dungszeichen vorkommen ſollten: ſo beſcheidet ſich deſſen doch der Muſiker, „aus Beſorgniß, der Zuhörer möchte darüber zu viel an den Worten verliehren. „Der Componiſt kann demnach in Anſehung der Unterſcheidungszeichen nichts „weiter thun, als unterſuchen, welche durch die Muſik am nothwendigſten aus„gedrücket werden müſſen. Bisweilen ſind ſie in der erſten Strophe nicht ſo „bequem, als in mehrern folgenden. Der Componiſt muß alſo den letztern „nachgehen. Die Stellen, welche am genaueſten beobachtet werden müſſen, „ſind die, wo halbe und ganze Cadenzen hingehören; und dann die Fragezei„chen, welche, wenn die ganze Muſik nicht ungereimt werden ſoll, nothwen„dig von dem Poeten wieder in jeder Strophe an ebendieſelbe Stelle geſetzt wer„den müſſen, wo ſie zuvor geſtanden haben. Aber, welch ein Zwang iſt dieſes „nicht? Darum kann es auch nur ſehr wenig ganz bequeme Singoden (von „der vorhabenden Gattung) geben.„

Anmerkung.

Man beliebe allhier zurück zu ſehen, was zum §. 16. **Anmerk. 1.** geſagt worden iſt.

(Der Beſchluß im nächſten Stücke.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXV. Brief.

Berlin, den 29. Auguſt 1761.

Vierte und letzte Fortſetzung der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

§. 20.

„Wer Muſter von guten Odenmelodien verlanget, der nehme von „den franzöſiſchen Trinkliedern die ältern, welche kurz nach Lul„lys Zeiten geſetzet worden, auch wohl viele von Lullys und „Campras Operarietten zum Grundriſſe.„

Anmerkung.

Wie man ſiehet, ſo machet der Herr Verfaſſer unter der Schreibart vieler lullyſchen und campraiſchen Operarien, und unter der Schreibart der ältern franzöſiſchen Chanſons keinen ſonderlichen Unterſcheid, und wir glauben, daß er auch wohl völlig Recht haben mag. Haben hier aber die Liedercompoſiſten im Operſtyl, oder haben die Opercompoſiſten im Liederſtyl geſchrieben? — Man kann wohl nicht in Abrede ſeyn, daß ſich ſo wohl unter den neuern als alten franzöſiſchen Liederchen, beſonders unter denen in lebhafter Bewegung, gar viele gute Stücke finden. Aber entweder ſollen dieſe ein Muſter für die deutſche Odenſetzer ſeyn, und alsdenn fallen des Herrn Verfaſſers ſeine krauſe und künſtliche Ausarbeitungen (*) weg; oder dieſe letztern ſollen zum Muſter dienen,

(*) Man ſehe die ſchöne Ode des Herrn Verfaſſers: **Mein Thyrſis, dürft ich dir doch ſagen** ꝛc. Seite 5. der **Oden mit Melodien.** Die hierinnen brillirenden lombardiſchen Auszierungen waren zur Zeit der angeführten zween franzöſiſchen Opercompoſiſten wohl noch nicht bekannt. So verändern ſich die Zeiten!

dienen, wie aus der geharnischten Vorrede zu schließen, und alsdenn müssen die französischen wegbleiben. Wir wünschen, daß sich der Herr Verfasser hierüber etwas bestimmter erklären möge.

§. 21.

„Einige Fehler wider die Länge und Kürze der Sylben ausgenommen, „welche Fehler aber in der französischen Sprache erlaubet werden, sind gedachte „Lieder dem Endzweck einer Odenmelodie sehr gemäß. Sie sind simpel und „leicht, daß sie **von jedermann** können gesungen werden.„

Anmerkung.

Nicht alle französische Chansons sind in dem Falle, daß sie **von jedermann** können gesungen werden.

„Zwar sind viele davon sehr einförmig und platt; aber dieses verbessere „man, wenn man welche nachmachen will, **durch anständige Auszierungen.** Man gebe seinen Arbeiten eine angenehmere Wendung, und etwas „mehr Lebhaftigkeit und Mannichfaltigkeit, als die französischen haben.„

Anmerkung.

Und wenn nun dieses alles geschehen ist, so kommen Oden heraus, als wir sie heutiges Tages von guten Odensetzern haben.

„Man hüte sich aber ja, den vielen zu unserer Zeit herrschenden Gesang„verderbern nachzuahmen, welchen sehr oft, auch nur über ein Paar simpeln No„ten, die Zeit zu lang zu werden scheinet, und deren Odenmelodien einem gothi„schen Giebel eines alten Gebäudes ähnlich sehen. Wer den Gesang immer „durch viele bunte Noten verunzieret, der hat keinen Geschmack, und leget da„mit allemal ein neues Zeugniß der schon lange bekannten Wahrheit ab: daß „es viel schwerer sey, einen simpeln und leichten Gesang zu erfinden, als einen „ausgekräuselten und schweren.

Anmerkung.

Wider die Gesangverderberey, sie mag in Oden oder andern Singstücken begangen werden, kann ein wohlgesinnter Tonkünstler nicht zu viel eifern, und der Herr Verfasser thut wohl, die Schüler der Singcomposition davor treulich zu warnen. Indessen ist aber gewiß, daß so wenig jeder syllabischer Ausdruck ohne Unterscheid den Gesang schön machet, so wenig jeder melismatischer ihn verstellet. Es giebt gute und schlimme Fortschreitungen im melismatischen Styl, so wie im syllabischen. Nur die schlimmen verderben den Gesang. Vor den

guten

guten brauchet man sich gar nicht zu hüten. Nur muß vernünftig damit gewirthschaftet, und der Zierrath nicht verschwendet werden. Dieses sind vermuthlich die Gedanken des Herrn Verfassers bey der angeführten Passage gewesen.

§. 22.

„Will man endlich wissen, ob eine Odenmelodie ihrer Eigenschaft und „den Worten gemäß abgefasset worden, so ist dies die untrüglichste Probe: „Versteht man die Worte, auch wenn sie gut abgesungen werden, und den „Sinn derselben nicht deutlich: so taugt die ganze Odenmelodie nichts, sie klinge auch auf irgend einem Instrumente so schön als sie immer wolle.

Anmerkung.

Diese Probe bezieht sich auf den Grundsatz: daß die Odenmelodie soll mehr **redend** oder **sprechend** als **singend** seyn. So lange dieses dem Singen entgegen gesetzte Reden nicht auf eine bestimmte Art erkläret wird: so lange ist es unmöglich, diese Probe vorzunehmen und zu beurtheilen. Denn was das deutliche Verstehen der Worte betrifft, so muß so gut eine Arie, als eine Ode dieser Eigenschaft fähig seyn; sonst brauchte man, anstatt eine Arie mit Worten abzusingen, selbige nur mit den Namen der Noten buchstabiren zu lassen. Man würde gleichen Nutzen davon haben. Wäre es nicht vielleicht besser gewesen, anstatt dieser zweydeutigen Probe, den eigentlichen unveränderlichen Character zu beschreiben, wodurch sich die Schreibart der Ode von der Schreibart einer Arie unterscheiden sollte, gesetzt, daß solches auch durch den Misbrauch der Zeit nicht allezeit geschieht? Sollte dieser Character wohl nicht **in dem syllabischen Ausdruck einzig und allein** gesuchet werden müssen? Ja, da würde die Ode nicht von dem Kirchenchorale unterschieden seyn. Ey nun! Man erlaube ihr **erstlich** einige Freiheiten des melismatischen Styls, jedoch nicht das ganze Stück durch; auch keine gebrochne oder springende Melismata, wenigstens sehr selten, und mit vieler Behutsamkeit, eins oder zwey in einem ganzen Stücke; sondern gehende, doch nicht im lombardischen Geschmack mit nachschlagenden punctirten Noten; und diese gehende ebenfalls nur von Zeit zu Zeit, eins oder aufs höchste zwey in einer vierfüßigen Sectionalzeile. **Zweytens** muß sich nicht der syllabische Ausdruck auf einerley oder zweyerley Arten von Notenfiguren einschränken. Er muß sich wenigstens auf dreyerley Arten ausdehnen, um einen poetischen Klangfuß so gut in zween musikalische Tacte, als zween und mehrere poetische Klangfüße in einen einzigen musikalischen Tact verwandeln, und durch diese in ebendemselben Stü-

cke abwechselnde Arten des syllabischen Ausdrucks geschickte Veränderungen hervorbringen zu können. Der Gesang muß übrigens zwar leicht und ungekünstelt, aber nicht platt, gemein und einförmig seyn. Wo uns recht ist, so möchten wohl alle gute französische Liederchen beynahe diesen Character haben. Wir wollen es auf den Ausspruch des Publici ankommen lassen. Sollte aber dieser Character für unsere deutsche Oden genehmigt werden, wie viele Stücke von des Herrn Verfassers künstlichen Feder würden da verlohren gehen? Bey den zur Zeit annoch so getheilten Meinungen über die wahre Beschaffenheit einer Ode sollte man, unsers Erachtens, auf diejenigen Tonkünstler nicht so gar böse seyn, die zweyerley Arten von Oden annehmen, **Singoden** und **Clavieroden**. a) Die **Singoden** sollten ungefähr den eben beschriebnen Character haben. Diese würden in Spatziergängen, in kleinen artigen Zirkeln, und an der Tafel beym Confect, ihre Dienste thun. Man müßte aber auch schickliche Texte dazu wählen. Gewisse moralische Stücke und andre Lieder, wo sich der Poet mit seiner Leyer oder den Musen unterhält, und so weiter, gehören wohl nicht an solche Oerter hin. Sie haben daselbst eben die Annehmlichkeit, die der Discurs des Herrn Magister Duns mit seiner glühenden Schäferinn über die Monaden oder den Satz des Widerspruches hat. b) Die **Clavieroden** könnten den Character der eigentlichen Singoden in so weit übertreten, als die Stimme aufs strengste ihr Recht dabey behauptete, und nicht mit zu gekräuselten und zu bunten, oder gar wohl ungeschickten und unsangbaren Passagen beschweret würde. Hier könnten zur Noth einige Texte Statt finden, die sich nicht in die eigentliche Singode schicken. Man componirte diese Oden mit Mittelstimmen, so wie verschiedene gute Odencomponisten unserer Zeit zu thun gewohnt sind. Die Singoden aber müßten à la Françoise, ohne Generalbaß und die geringste Begleitung gesetzet werden, damit man eine Art von der andern sogleich bey dem ersten Anblick unterscheiden könnte, und keiner in die Versuchung gerathen möchte, sie auf dem Claviere zu spielen. Das sind unsere Gedanken von der Ode.

§. 23.

Der Herr Verfasser endigt mit der vorgeschlagnen unerklärten Odenprobe seinen Unterricht von der musikalischen Beschaffenheit einer Ode, und wendet sich zur poetischen. Was hievon gesagt wird, verdienet mehr als einmal von einem Dichter, der Oden für die Musik ausarbeiten will, gelesen, und in Uebung gebracht zu werden. Wir wollen mit der Erlaubniß des Herrn Verfassers noch ein Paar Anmerkungen über die Beschaffenheit der Odencomposition, die ihm in der Geschwindigkeit entwischet sind, hinzufügen.

Erste

Erste Anmerkung.

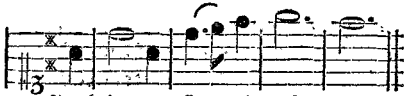
Es ist den Gesetzen der Mannigfaltigkeit zuwider, wenn der Anfang einer Sectionalzeile zu oft, und besonders zwoer unmittelbar auf einander folgender Sectionalzeilen, mit einerley Noten gemacht wird. Ein Exempel hievon hat man an der eilften Ode der vorhabenden Sammlung: **Nein, nein, man fängt mich nicht so bald**, wo die Strophe aus sechs Zeilen besteht, und fünf davon, als die erste, zweyte, dritte, fünfte und sechste mit der Note **g** anheben. Die XXI. Ode: **Als noch die mütterliche Brust**, ist noch merkwürdiger in diesem Puncte, indem **alle acht Zeilen** mit der Note **a** anheben; das macht achtzigmal in zehn Strophen. Jedem andern Tonkünstler, als dem Herrn Verfasser, würde dieses als ein Mangel der melodischen Beurtheilungskraft angerechnet werden. Doch vielleicht beweiset uns der Herr Verfasser, daß dieses kein Fehler, sondern eine Schönheit ist.

Zweyte Anmerkung.

Es ist den Gesetzen der Mannigfaltigkeit zuwider, wenn zwo oder gar mehrere unmittelbar auf einander folgende Sectionalzeilen, außer bey der Wiederhohlung oder Versetzung ebenderselben Zeile, auf einerley Art geendigt werden. Auch hierwider ist in der zuerst vorhin angeführten Ode, in Absicht auf die Harmonie, gefehlet worden, weil die zweyte, dritte, vierte und fünfte Zeile mit einerley Grundharmonie, nemlich mit dem Dreyklange **g h d** ihren Ruhepunkt machen. Daß der Einschnitt an zween Oertern mit der Quinte, an einem andern mit der Octave, nemlich bey der Cadenz in der Mitte, und bey dem folgenden Absatz mit der Terz gemachet wird, dieses macht, unsers Erachtens, den Fehler nicht gut. Man nennet dieses semper eadem oberrare lyra. Der Herr Verfasser beschuldigt den Text zu dieser Ode, daß er kein musikalisches Reimgebäude hat, (**Vorbericht**, Seite 11.) und hat Recht. Hätte aber der sinnreiche Componist nicht diese Unvollkommenheit, durch eine **Wiederhohlung** der letzten Zeile jeder Strophe, und eine vorläufig darnach eingerichtete Tonführung in der Melodie und Harmonie, einigermaßen heben, und dadurch dieses Reimgebäude verbessern können? Wenn in manchen Arien wider alle grammatische, logische und rhetorische Richtigkeit, die unschicklichsten Wiederhohlungen gemachet, und dazu mit Bravo! Bravißimo! begleitet werden: warum sollte man, zur Vermeidung einer musikalischen Unvollkommenheit, nicht in einer Ode eine Zeile, zumal noch eine ganz schickliche Zeile, wiederhohlen dürfen? Auch in der fünften Ode: **Mein Thyrsis, dürft ich dir doch sagen**, hätte eine mit ihrer gehörigen Melodie versehene Wiederhohlung der letzten Zeile jeder Strophe Statt gefunden, und die Empfindung würde alsdenn jeden belehren, daß die Musik darzu **annoch** besser wäre.

Dritte Anmerkung.

Es ist den Gesetzen der ganzen Cadenz zuwider, im galanten Styl und in einem Sologesang mit der Terz zu schließen, wie in der XXIten Ode: **Als noch die mütterliche Brust** ꝛc. geschehen ist, nemlich:

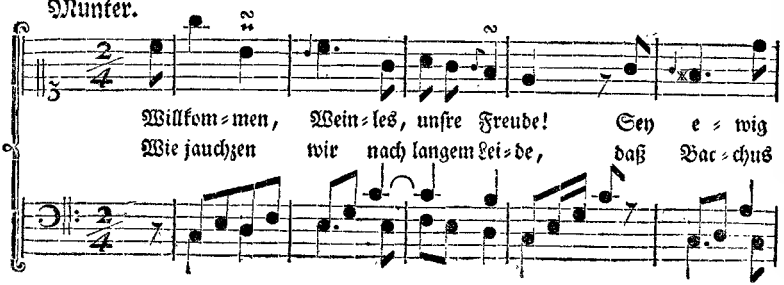


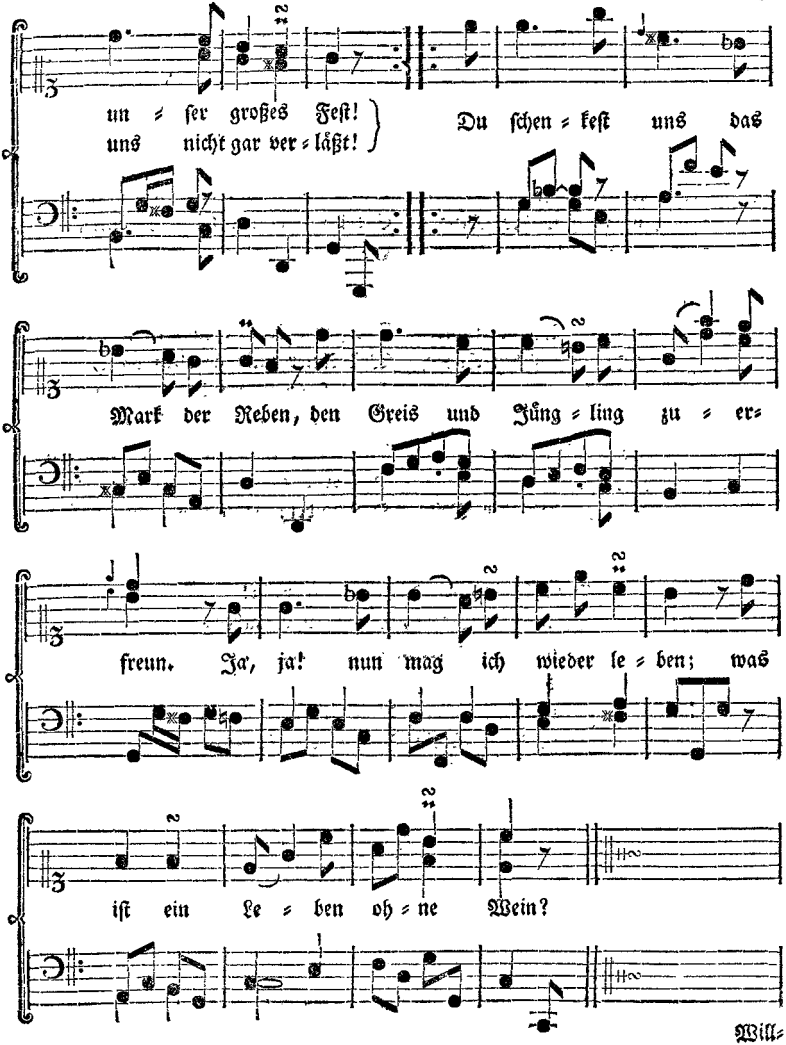
Man siehet aus diesem Exempel, daß nicht allein die Harmonisten, sondern auch die Melodisten zu künsteln, und die Musik mit gar besondern Seltsamkeiten zu bereichern anfangen. **O du arme todtgeschlagne Musik!** schreibt der Herr Telemann an einen guten Freund bey Gelegenheit eines gewissen, mit den neuen Drucknoten edirten, musikalischen Werkes. Schade, daß die im Gesange so schöne Ode ein so bizarres Final hat.

\- - - Turpiter atrum
Definit in piscem mulier formosa superne.

In der Mitte hat man Ursache, die Art dieser Cadenz zu übersehen; aber nicht am Ende. In Instrumentalsachen geht es ganz wohl an, die mittlern Cadenzen und die am Ende ähnlich zu machen. In der Vocalmusik sind viele Ursachen Schuld, daß diese Aehnlichkeit nicht allezeit bewirket werden kann, und auch nicht darf ꝛc.

Ode, componirt vom Herrn W. B.




un = ser großes Fest!
uns nicht gar ver = läßt!
Du schen = kest uns das
Mark der Reben, den Greis und Jüng = ling zu = er=
freun. Ja, ja! nun mag ich wieder le = ben; was
ist ein Le = ben oh = ne Wein?

Will=

Willkommen, Weinles, unsre Freude!
Sey ewig unser großes Fest!
Wie jauchzen wir nach langem Leide,
Daß Bacchus uns nicht gar verläßt!
Du schenkest uns das Mark der Reben,
Den Greis und Jüngling zu erfreun.
Ja, ja! nun mag ich wieder leben:
Was ist ein Leben ohne Wein?

Der Erdkreiß drohte zu vergehen:
Denn, ach! die Rebe stund betrübt.
Nun fließt ihr Nectar auf den Höhen,
Der allem neues Leben giebt.
Erfrorne Dichter, singt nun wieder!
Will keine Muse günstig seyn?
Lyäus lehret beßre Lieder:
Nichts ist so sinnreich, als der Wein.

Verschmachtend lag mit schlaffem Bogen
Die matte Liebe hingestreckt.
Wie muthig ist sie aufgeflogen,
Nachdem sie jungen Wein geschmeckt!
Er hilft ihr seine Freunde krönen:
Es ist bequem, ihr Weib zu seyn:
Sie küssen immer treue Schönen;
So überredend ist ihr Wein.

Ismenen quält ein träger Gatte,
Der ganze Nächte schlafen kann.
Weil Amor nicht geholfen hatte,
So ruft sie Vater Bacchum an.
Der Alte zecht, wird los' und herzet,
Und schläft erst spät und küssend ein.
Daß er mit halber Jugend scherzet,
O Wunder! Thut das nicht der Wein?

Der Wein kann alles möglich machen:
Dir, Wein, sey dieser Tag geweiht!
Es herrsche Scherz, Gesang und Lachen;
Man zech' aus frommer Dankbarkeit.
Was fehlt? Ihr Freunde, nur noch eines!
Den frohen Amor ladet ein:
Denn Amor ist ein Freund des Weines,
Und ohne Küsse schmeckt kein Wein.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXVI. Brief.

Berlin, den 5. September 1761.

Procul ite profani!

Ich habe mir vorgenommen, meine Leſer auf heute, und einige andere folgende Tage, mit einem Artikel **aus der Lehre von der Fuge** zu unterhalten. Die Gelegenheit dazu wird mir von einem in unſerer Gegend ziemlich unbekannten und rarem Buche gegeben, welches mir durch einen glücklichen Zufall in die Hände gerathen iſt. Es iſt das **vierzehnte Werk** eines der berühmteſten Harmoniſten des vorigen Jahrhunderts, des **Peter Franz Valentini** aus Rom. Es enthält verſchiedene polymorphiſche Canons, und die Aufſchrift iſt: *Canoni muſicali del Signor Pier Franceſco Valentini Romano. In Roma, appreſſo Mauritio Balmonti.* M DC LV. Der erſte Canon iſt, aus verſchiednen Urſachen, der merkwürdigſte, und verdienet allen denen, die ſich mit dem Fugenweſen beſchäftigen, bekannt gemachet zu werden, den Geübtern zum Vergnügen, und Anfängern zum Unterrichte. Letztere haben Gelegenheit, ſich nach Anleitung deſſelben, in der Kunſt zu üben, **wahre und bequeme Fugenthemata** zu erfinden. Ich verſtehe dadurch ſolche Themata, die nicht allein **zum Theil**, ſondern auch **ganz** einer Auflöſung in ſich ſelbſt fähig ſind.

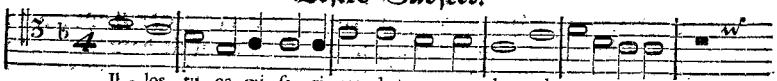
Die Kunſt, Themata von dieſer Art zu erfinden, gründet ſich auf die Känntniß aller nur möglichen Arten von Nachahmungen, und erfordert eine Menge von Verſuchen, vermittelſt welcher man die melodiſche und metriſche Beſchaffenheit eines Thematis dergeſtalt zu ordnen trachtet, daß es auf verſchiedne Art **gegen ſich ſelbſt**, als in weiterer und näherer Entfernung, in verſchiednen Intervallen, in gleicher und ungleicher Bewegung, in gleicher und ungleicher Notengröße, im Auf- und Niederſchlag, zwey- drey und mehrſtimmig, u. ſ. w. eingeführet werden kann.

Es iſt wahr, daß es im geringſten nicht nöthig iſt, daß alle Fugenſätze aller nur möglichen Arten von Nachahmungen unter ſich fähig ſeyn müſſen.

Aber gleichwohl muß ein jeder Fugensatz ohne Unterscheid, wenigstens ein oder ein paarmahl **ganz**, und mehrere mahle **zum Theil**, einiger engen Arten von Nachahmung unter sich, d. i. der Auflösung in sich selbst, fähig seyn; und derjenige Satz, dem es an dieser Eigenschaft fehlet, taugt schlechterdings nicht zur Fuge. Er ist nicht allein den Gesetzen und dem Character der Fuge an sich zuwider; sondern er kann auch nicht geschickt harmonisch bearbeitet werden; und wer sich nur einige Zeit mit Fugen abgegeben, kann es sofort der bloßen Melodie anhören, daß der Geist der Fuge nicht in solchem Satze herschet.

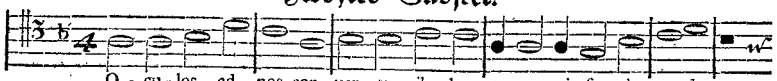
Hier ist der vorgedachte erste polymorphische Canon des Valentini mit seinen vielfachen Auflösungen.

Erstes Subject.



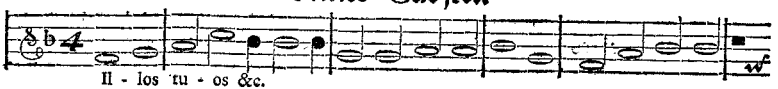
Der Gesang dieser siebzehn Noten heißt bey dem Verfasser das **Hauptrthema**, oder das **erste Subject**. Aus der Versetzung desselben in die rückgängige Bewegung entstehet das **zweyte Subject**, als:

Zweytes Subject.

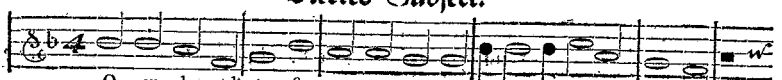


Wenn das erste Subject in die Gegenbewegung gebracht wird: so entsteht das **dritte Subject**; und wenn mit dem zweyten Subject auf ähnliche Art verfahren wird: so entsteht das **vierte**.

Drittes Subject.

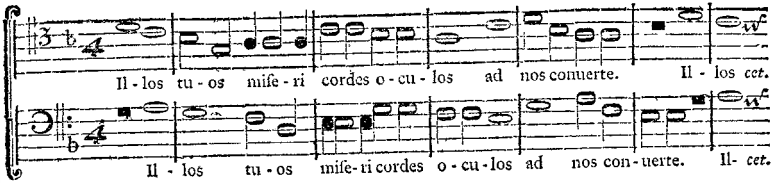


Viertes Subject.



(A) Auflösungen des ersten Subjects mit zwo Stimmen.

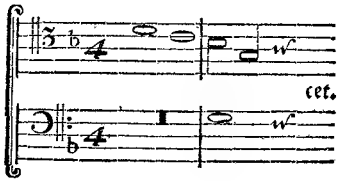
(1) Nachahmung in der Unterquarte.



Ich werde zur Schonung des Notendrucks hinfort nur allezeit den Anfang des Eintritts anzeigen, und es jedem Liebhaber selbst überlassen, die Folge hinzuzudenken. Wenn in der vorhergehenden Nachahmung die anhebende Stimme den Gesang geendigt hat, so kann sie, ohne die am Ende vorgeschriebne Pause abzuwarten, allezeit entweder um eine **Secunde** höher oder tiefer, als die Anfangsnote des Satzes, oder um eine **Terz** oder **Quinte** tiefer, und also auf viererley Art gegen die beyden letzten Note der Folgestimme, durch einen neuen Eintritt denselben sofort wieder anheben. Hierdurch entstehen **vier Zirkelcanons durch die Töne**, die sich ein jeder nach Belieben zu Papiere bringen kann. Daß die Folgestimme auf eine ähnliche Art, als die erste den Gesang immer wieder anhebet, wieder nachfolgen müsse, verstehet sich von selbst. Man kann den zweyten Theil der **marpurgischen Abhandlung von der Fuge** allhier mit Nutzen gebrauchen.

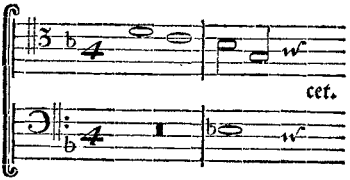
Der Auctor des Canons, der Herr Valentini, bringet diese vier Zirkelcanons mit ins Verzeichniß der Auflösung des Canons, und zählet also bereits **fünf Auflösungen**. Er hat hierinnen auch völlig Recht, wenn die in dem Gesange des Satzes steckende Veränderungen canonisch untersuchet werden, wie er hat thun wollen. Wenn man aber den Eintritt der Folgestimme nach dem Intervall, in welchem selbiger geschicht, und also bloß fugenmäßig, in Absicht auf die Art der Auflösung des Thematis in sich selbst, betrachtet: so ist in den vier angezeigten Zirkelcanons nichts neues vorhanden, indem die Antwort allezeit mit eben demselben Intervalle zwischen beyden Stimmen geschicht, nemlich mit der Unterquarte. Wir wollen uns indessen den Absichten des Verfassers gemäß bezeigen, und auf ähnliche Art mit ihm zählen.

(6) Nachahmung in der Unterquinte.



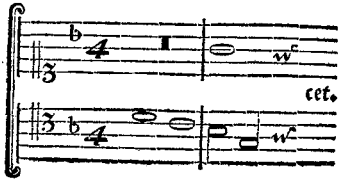
Bey der Wiederhohlung kann, nach abgewarteter Finalpause, der Gesang entweder um eine **Terz** oder **Quinte** höher, ingleichen um eine **Terz** tiefer; oder, mit Vorbeylassung dieser Pause, um eine **Quinte** tiefer, angehoben werden. Hieraus entstehen **vier Zirkelcanons** durch die Töne.

(11) Nachahmung in der Unterseptime.



Wenn die Replik mit der **Ober-** oder **Unterterz**, oder ohne die Pause am Ende abzuwarten, mit der **Obersecunde** gemacht wird: so wird man **drey Zirkelcanons** durch die Töne hervortreten sehen.

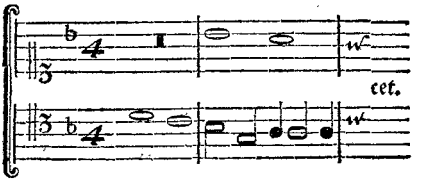
(15) Nachahmung in der Oberquarte.



Wenn

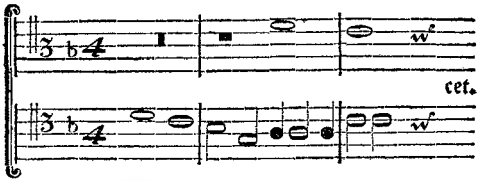
Wenn die Replik mit der **Ober-** oder **Unterterz**, der **Ober-** oder **Unterquinte**, ingleichen ohne Abwartung der Pause, mit der **Unterfecunde** oder **Unterquinte** gemacht wird: so entstehen daraus **sechs Zirkelcanons** durch die Töne.

(22) Nachahmung in der Oberfexte.



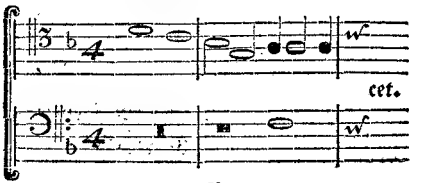
Die Wiederhohlung in der **Ober-** und **Unterterz**, ingleichen in der **Oberquinte**, und mit Uebergehung der Finalpause, in der **Oberfecunde** giebet vier Zirkelcanons.

(27) Nachahmung in der Oberterz.



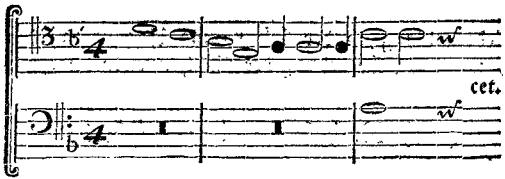
Die Wiederhohlung geschicht, nach der gehörigen Pause einer ganzen Note, um eine **Terz** höher, oder **Sexte** tiefer. Die Wiederhohlung in der **Unterterz**, und ohne Abwartung der Finalpause, in der **Unterfecunde** und **Unterquinte**, giebet drey neue Veränderungen.

(31) Nachahmung in der Unterfexte.



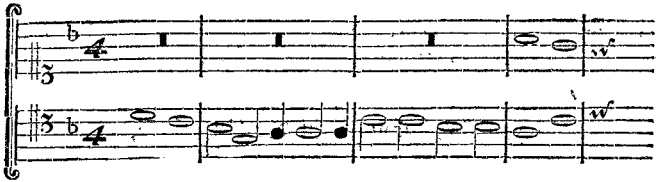
Die Wiederhohlung geschicht um eine **Sexte** tiefer, oder **Terz** höher. Uebrigens ist diese Auflösung nichts anders, als eine Umkehrung in der Octave der Auflösung von Nummer 27., so wie es die Auflösung von Nummer 15. in Ansehung der von Nummer 6. ist. Es werden sich in der Folge noch viele ähnliche Fälle finden, welches ich hiemit zum voraus anzeigen will, um nicht jedesmahl besonders davon reden zu dürfen. Dem Kenner des doppelten Contrapuncts werden diese Fälle sofort in die Augen leuchten. Von der vorhergehenden Nummer 31. hat der Verfasser eine neue Wiederhohlung angezeiget, nemlich die in der **Unterquinte**, ohne Abwartung der Pause, um einen Zirkelcanon durch die Töne hervorzubringen.

(33) Nachahmung in der Unterquarte.



Die Wiederhohlung geschicht in der **Unterterz**. Die mit der **Unterseptime**, und ohne Abwartung der Finalpause in der **Obersecunde** giebt zwo andere Veränderungen.

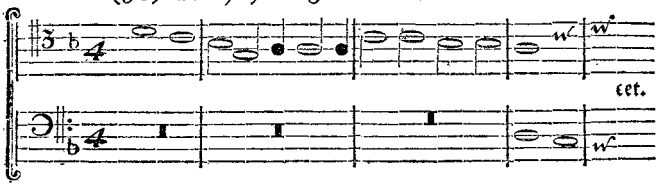
(36) Nachahmung in der Oberquinte.



Die Wiederhohlung geschicht, ohne Abwartung der Finalpause, um eine Secunde höher. Wenn, anstatt der vorgeschriebnen Pause von einer Runden, zwo Runden pausiret werden: so kann vermittelst einer neuen Veränderung, die Wiederhohlung in der **Unterquarte** geschehen.

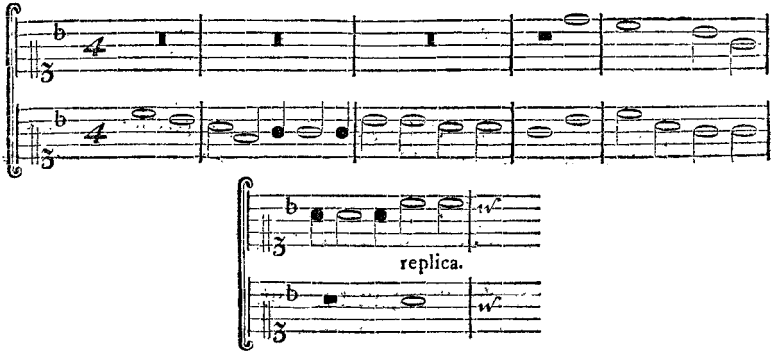
(38) Nach=

(38) Nachahmung in der Unteroctave.



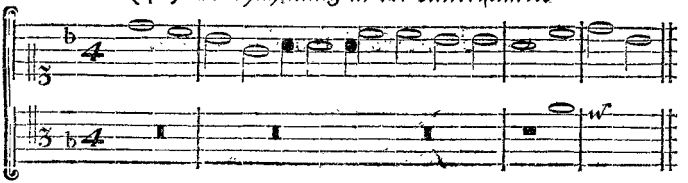
Diese Nachahmung ist eine Umkehrung in der Duodecime der vorhergehengen bey Nummer 36. Die Wiederhohlung geschicht, nach einer Pause von zwo Runden, um eine Quarte tiefer.

(39) Nachahmung in der Obersecunde.



Ohne die Finalpause abzuwarten, kann der Gesang bey der Replik, eine Quinte tiefer wieder angehoben werden.

(41) Nachahmung in der Unterquarte.



Diese

Diese Nachahmung ist nichts anders als eine Umkehrung ad Duodecimam der vorhergehenden bey Nummer 39., obwohl in einer andern Octave. Ohne Abwartung der Finalpause kann sie bey der Wiederhohlung um eine Secunde tiefer versetzet werden.

(43) Nachahmung im Einklang.

Ich will diese, und einige folgende Nachahmungen zur Schonung des Notendrucks, mit Worten anzeigen. Die gegenwärtige nimmt, bey der vierzehnten Note, nach einer Pause von acht Runden, mit dem fünften Tact ihren Anfang. Die Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher, oder Sexte tiefer. Wenn man die Finalpause vorbeyläßt, so kann selbige mit der **Unterquinte** gemacht werden.

(45) Nachahmung in der Unterquinte.

Die Folgestimme tritt in eben der Entfernung, als bey der vorhergehenden Nummer 43., aber in der Unterquinte, ein. Mit Uebergehung der Finalpause kann die Replik in der **Untersecunde** gemachet werden.

(47) Nachahmung in der Oberoctave.

Mit der Weite des Eintritts der Folgestimme ist es wie mit den beyden vorhergehenden Nummern 45. und 43. beschaffen, nur daß selbiger in der Oberoctave geschicht. Es ist einerley, ob die Wiederhohlung eine Terz höher, oder eine Sexte tiefer, angestellet wird. Wenn man die Finalpause vorbey läßt, so kann, zur Veränderung, die Replik mit der **Unterquinte**, und der **Obersecunde** gemacht werden.

(50) Nachahmung in der Unteroctave.

Es verhält sich mit der Weite des Eintritts, wie bey der vorigen Nachahmung, von welcher die gegenwärtige eine Umkehrung ad Octavam ist. Die Wiederhohlung kann entweder eine Terz höher, oder Sexte tiefer geschehen. Bey Uebergehung der Finalpause kann zur neuen Veränderung, die Replik entweder mit der **Oberquarte** oder **Unterquinte** gemacht werden.

(Die Fortsetzung im folgenden Stücke.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXVII. Brief.

Berlin, den 12. September 1761.

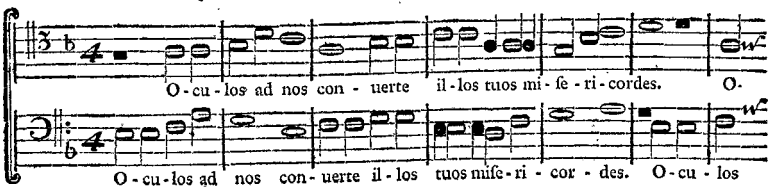
Erſte Fortſetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(52) Nachahmung in der Oberquinte.

Dieſe nimmt auf der ſechzehnten oder der vorletzten Note, nach einer Pauſe von neun ganzen, in der Mitte des fünften Tacts, ihren Anfang. Die Umkehrung derſelben ad Octavam, nemlich die Nachahmung in der **Unterquarte** giebt eine neue Veränderung.

(B) Auflöſungen des zweyten Subjects (*) mit zwo Stimmen.

(54) Nachahmung in der Oberquarte.

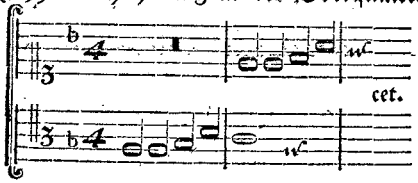


Wenn

(*) Man beliebe ſich allhier zu erinnern, daß dieſes zweyte Subject nichts anders, als das in **rückgängige Bewegung** verſetzte erſte Subject iſt. Siehe den LXXVI. Brief, Seite 90.

Wenn die Finalpause übergangen wird, so kann die Wiederhohlung in der Ober- und Untersecunde, ingleichen in der Oberterz und Oberquinte gemacht werden, woraus vier neue Veränderungen und dadurch so viele Zirkelcanons durch die Töne entstehen.

(59) Nachahmung in der Oberquinte.



Die Wiederhohlung in der Unterterz und Unterquinte, ingleichen in der Oberterz, und mit Uebergehung der Finalpause, in der Oberquinte, giebt vier neue Veränderungen.

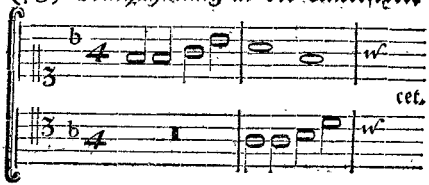
(64) Nachahmung in der Oberseptime.

Selbige geschicht, in voriger Entfernung, nach einer Pause von zwo Runden. Bey der Wiederhohlung kann der Gesang eine Terz höher oder tiefer, ingleichen mit Uebergehung der Finalpause, eine Secunde tiefer versetzet werden, um dreyerley Arten von Zirkelcanons durch die Töne hervorzubringen.

(68) Nachahmung in der Unterquarte.

Mit der Weite des Eintritts ist es wie mit der vorhergehenden Num. 64. beschaffen, von welcher die gegenwärtige nichts anders als eine Verkehrung ad Decimam ist. Die sechs neuen Veränderungen geschehen vermittelst der Wiederhohlung des Satzes in der Ober- und Unterterz, ferner in der Ober- und Unterquinte, und mit Vorbeylassung der Finalpause, in der Obersecunde und Oberquinte.

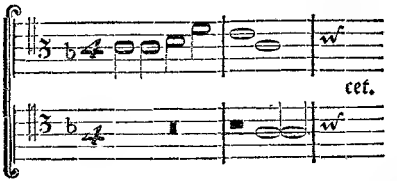
(75) Nachahmung in der Untersexte.



Diese

Diese Nachahmung ist eine Verkehrung ad Decimam der bey Num. 59. in der Oberquinte. Wenn die Wiederhohlung in der Ober- oder Unterterz, oder in der Unterquinte, ingleichen mit Uebergehung der Finalpause in der Untersecunde gemacht wird: so entstehen vier neue Veränderungen.

(80) Nachahmung in der Unterterz.

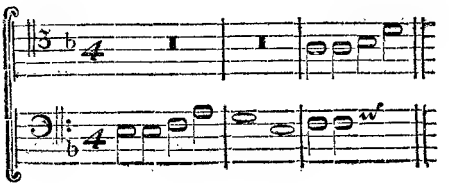


Die ordentliche Wiederhohlung des Gesanges, nach abgewarteter Finalpause, kann eine Terz tiefer, oder Sexte höher gemachet werden. Drey neue Veränderungen entstehen, wenn die Replik in der Oberterz, und mit Uebergehung der Finalpause, in der Obersecunde oder Oberquinte gemacht wird.

(84) Nachahmung in der Obersexte.

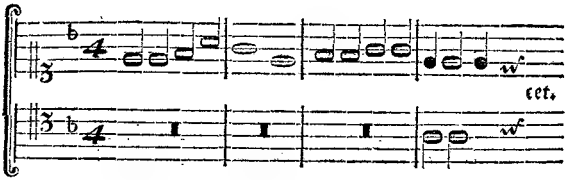
Der Eintritt der Folgestimme geschicht in voriger Entfernung, nach der Pause dreyer Runden. Die Nachahmung entstehet aus der Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden 80ten Nummer. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Oberterz oder Untersexte. Wenn die Replik eine Quinte höher gemacht, und die Finalpause übergangen wird: so entstehet die fünf und achzigste Veränderung.

(86) Nachahmung in der Oberquarte.



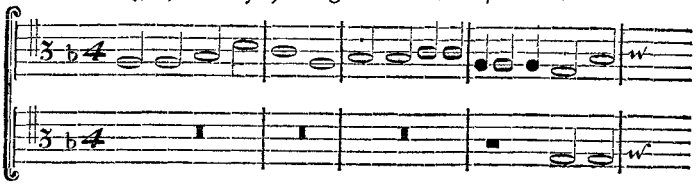
Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz höher. Zwo neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Septime höher, oder mit Vorbeylassung der Finalpause, in der Untersecunde wiederhohlt wird.

(89) Nachahmung in der Unterquinte.



Die Wiederhohlung kann auf zweyerley Art gemacht werden; **einmahl**, wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang eine Secunde tiefer (allezeit in Absicht auf die Anfangsnote verstanden,) versetzet wird; **ein andermahl**, wenn man zwo Runden, oder einen ganzen Tactraum pausiret, und den Gesang eine Quarte höher anhebet. Die Verkehrung der letzten Veränderung ad Duodecimam bringet, vermittelst der Nachahmung in der Octave, eine dritte Veränderung zuwege.

(92) Nachahmung in der Untersecunde.



Die Wiederhohlung geschicht eine Terz höher, und, mit Uebergehung der Finalpause, eine Quinte höher.

(94) Nachahmung in der Oberquarte.

Die Folgestimme tritt in eben derjenigen Entfernung wie vorher ein. Die Wiederhohlung geschicht eine Septime höher, oder Secunde tiefer; und, wenn die Finalpause übergangen wird, in der Obersecunde.

(96) Nach=

(96) Nachahmung im Einklange.

Die Folgestimme tritt nach einer Pause von acht Runden, mit dem fünften Tacte ein. Die ordentliche Replik geschicht mit der Oberserte oder Unterterz. Eine Veränderung entsteht, wenn die Finalpause aufgehoben, und der Gesang eine Quinte höher wieder angehoben wird.

(98) Nachahmung in der Oberquinte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die eine Wiederhohlung geschicht, nach abgewarteter Finalpause, um eine Terz höher; und die andere, zur Hervorbringung eines neuen Zirkelcanons durch die Töne, wird, ohne Abwartung der Finalpause, in der Obersecunde gemacht.

(100) Nachahmung in der Unteroctave.

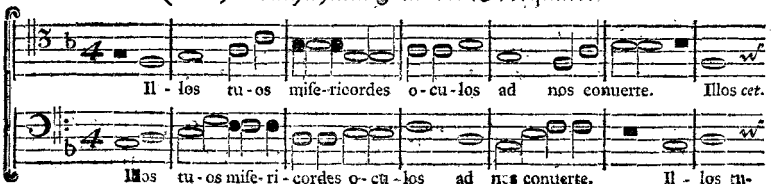
Es ist mit der Weite des Eintritts, wie bey der vorhergehenden 98. Nummer bewandt. Die Replik geschicht eine Terz tiefer; und, wenn die Finalpause übergangen wird, eine Secunde tiefer. Die Verkehrung der Nachahmung ad Octavam giebt eine neue Veränderung. Die Replik geschicht eine Terz tiefer, und, wenn die Finalpause aufgehoben wird, in der Oberquinte oder Unterquarte.

(104) Nachahmung in der Oberquarte.

Diese nimmt auf der siebzehnten Note, nach einer Pause von neun Runden, in der Mitte des fünften Tacts, ihren Anfang. Die Replik kann, nach abgewarteter Finalpause, entweder in dem Anfangsintervall, oder eine Terz tiefer, gemacht werden.

(C) Auflösungen des dritten Subjects (*) mit zwo Stimmen.

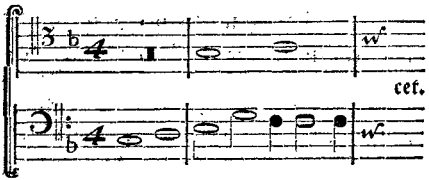
(106) Nachahmung in der Oberquarte.



(*) Dieses dritte Subject entsteht bekanntermaßen aus der Versetzung des ersten in die Gegenbewegung. Man sehe den LXXVI. Brief, Seite 90.

Wenn die Finalpause übergangen wird, so entstehen vermittelst der Wiederhohlung in der Unter- und Obersecunde, ingleichen in der Oberterz und Oberquinte, vier Zirkelcanons durch die Töne.

(111) Nachahmung in der Oberquinte.



Bey der Replik kann der Gesang in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Unterquinte; und, ohne Abwartung der Finalpause in der Oberquinte angehoben werden.

(116) Nachahmung in der Oberseptime.

Selbige geschicht in voriger Entfernung, nach der Pause zwoer Runden, mit Anhebung des zweyten Tacts. Bey der Wiederhohlung kann der Gesang eine Terz höher oder tiefer; und, ohne Abwartung der Finalpause, eine Secunde tiefer versetzet werden.

(120) Nachahmung in der Unterquarte.

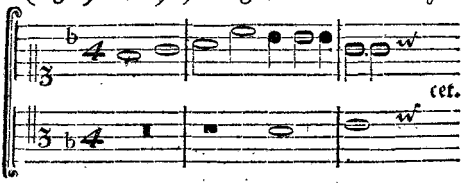
Die Entfernung des Eintritts ist wie vorhin; und die Auflösung entsteht aus der Verkehrung ad Octavam der Nummer 111. Bey der Wiederhohlung kann der Gesang eine Terz höher oder tiefer, ingleichen eine Quinte höher oder tiefer, und, wenn man die Finalpause vorbeyläßt, eine Secunde oder Quinte höher versetzet werden.

(127) Nachahmung in der Unterserte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die Replik kann in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Unterquinte; und, wenn die Finalpause vorbeygelassen wird, in der Untersecunde gemacht werden.

(132) Nach-

(132) Nachahmung in der Unterterz.

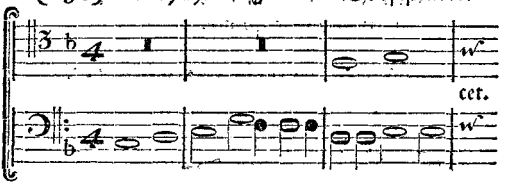


Die ordentliche Wiederhohlung, nach abgewarteter Finalpause, geschicht eine Terz tiefer oder Sexte höher. Neue Veränderungen entstehen, wenn die Replik in der Oberterz, und ohne Abwartung der Finalpause, in der Obersecunde, oder Oberquinte gemacht wird.

(136) Nachahmung in der Obersexte.

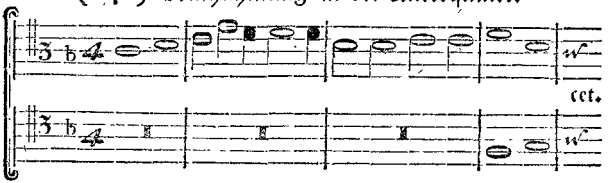
Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruhet auf einer Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden Nummer 132. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Unterterz oder Obersexte; die neuen bey vorbeygegangner Finalpause, in der Oberquinte.

(138) Nachahmung in der Oberquarte.



Die ordentliche Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher. Zwo neue canonische Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Septime höher, und bey vorbeygelaßner Finalpause, eine Secunde tiefer versetzt wird.

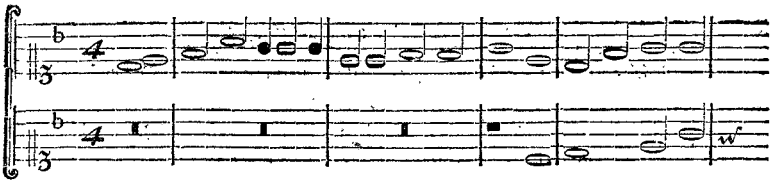
(141) Nachahmung in der Unterquinte.



Bey

Bey der ordentlichen Wiederhohlung wird die vorgeſchriebne Finalpauſe nicht abgewartet, ſondern der Geſang ſogleich eine Secunde tiefer, allezeit gegen die Anfangsnote gerechnet, verſetzet. Eine Veränderung entſteht, wenn ſtatt der vorgeſchriebnen Finalpauſe von einer Runden, zwo Runden pauſiret werden, und nach Abwartung ſelbiger, der Geſang eine Quarte höher wieder angehoben wird. Die Verkehrung dieſer letzten Veränderung ad Duodecimam, vermittelſt welcher die Nachahmung **in der Oberoctave** gemacht wird, giebet die hundert drey und vierzigſte Auflöſung. Die ordentliche Wiederhohlung geſchicht nach einer Pauſe zwoer Runden.

(144) Nachahmung in der Unterſecunde.



Die ordentliche Replik geſchicht um eine Terz höher, und, wenn die Finalpauſe übergangen wird, in der Oberquinte.

(Die Fortſetzung im folgenden Stücke.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXVIII. Brief.

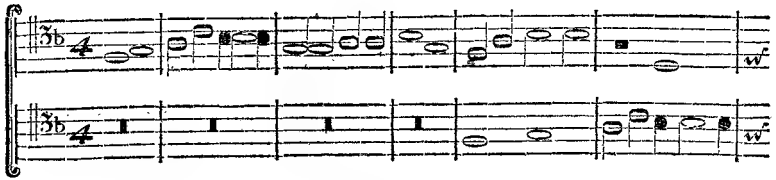
Berlin, den 19. September 1761.

Zweyte Fortſetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(146) Nachahmung in der Oberquarte.

Die Folgeſtimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruht auf einer Verkehrung der vorhergehenden Nummer 144. ad Duodecimam. Die ordentliche Wiederhohlung wird in der Oberſeptime, und, wenn die Finalpauſe unterdrückt wird, in der Oberſecunde gemacht.

(148) Nachahmung im Einklange.



Aus der vorhergehenden Vorſtellung ſiehet man, daß die Wiederhohlung in der Unterterz geſchicht; woraus denn folget, daß ſolche ebenfals in der Oberſexte Statt findet. Wenn die Finalpauſe übergangen, und der Geſang eine Quinte höher verſetzt wird, ſo entſteht eine neue Veränderung.

(150) Nachahmung in der Oberquinte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher, und wenn die Pause am Ende unterdrückt wird, eine Secunde höher.

(152) Nachahmung in der Unteroctave.

Es ist mit der Weite des Eintritts, wie vorhin, beschaffen. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Unterterz, und zwo neue können, wenn die Finalpause aufgehoben wird, in der Oberquinte oder Untersecunde gemacht werden.

(155) Nachahmung in der Oberoctave.

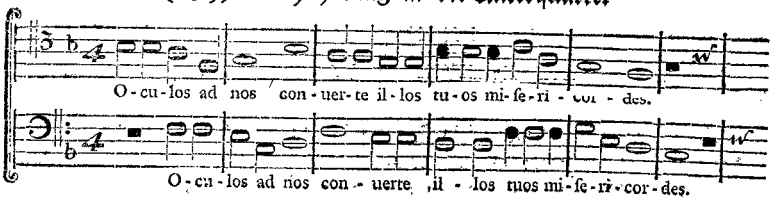
Die Sache beruht auf einer Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden Nummer. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz tiefer; und, wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang eine Quarte tiefer, oder Quinte höher versetzt wird, so entsteht eine neue Veränderung.

(157) Nachahmung in der Unterquinte.

Diese nimmt auf der vorletzten Note, in der Mitte des fünften Tacts, nach einer Pause von neun Runden, ihren Anfang. Die Verkehrung ad Octavam giebt eine Nachahmung in der Oberquarte.

(D) Auflösungen des vierten Subjects (*) mit zwo Stimmen.

(159) Nachahmung in der Unterquarte.

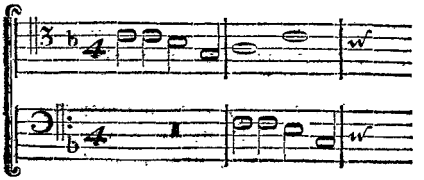


Wenn

(*) Dieses vierte Subject entsteht, wie schon bekannt ist, aus der Versetzung des zweyten in die Gegenbewegung. Man sehe den LXXVI. Brief, Seite 90.

Wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang in der Ober- oder Unterſecunde, ingleichen in der Unterterz oder Unterquinte wiederhohlt wird, ſo entſtehen vier Zirkelcanons durch die Töne.

(164) Nachahmung in der Unterquinte.



Die Replik kann in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Oberquinte, und, wenn die Pauſe am Ende unterdrückt wird, in der Unterquinte gemacht werden.

(169) Nachahmung in der Unterſeptime.

Die Folgeſtimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Geſang kann in der Ober- und Unterterz, und, wenn die Finalpauſe übergangen wird, in der Oberſecunde wiederhohlt werden.

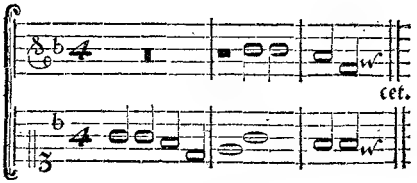
(173) Nachahmung in der Oberquarte.

Der Eintritt der Folgeſtimme geſchicht in voriger Entfernung. Die Sache gründet ſich auf eine Verkehrung der Nummer 164. ad Octavam. Die Wiederhohlung kann in der Ober- und Unterterz, in der Ober- und Unterquinte, und, bey vorbeygelaßner Finalpauſe, in der Unterſecunde und Unterquinte gemacht werden.

(180) Nachahmung in der Oberſexte.

Die Folgeſtimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruht auf der Verkehrung der Nummer 169. ad Duodecimam. Die Wiederhohlung in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Oberquinte, und, wenn die Pauſe am Ende übergangen wird, in der Oberſecunde, giebt vier neue Veränderungen.

(185) Nachahmung in der Oberterz.

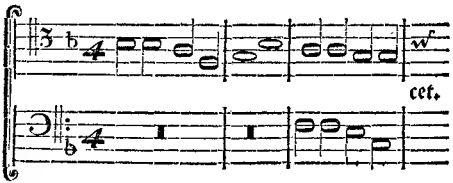


Die ordentliche Wiederhohlung, nach abgewarteter Finalpause, geschicht eine Terz höher oder Sexte tiefer. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang bey der Replik eine Terz tiefer, und, ohne Abwartung der Finalpause, ein Secunde oder Quinte tiefer versetzt wird.

(189) Nachahmung in der Untersexte.

Es ist mit der Weite des Eintritts wie mit der vorhergehenden Num. 185. bewandt, von welcher die gegenwärtige eine Verkehrung ab Octavam ist. Die ordentliche Replik wird eine Terz höher, oder eine Sexte tiefer gemacht. Wenn die Finalpause aufgehoben wird: so kann der Gesang eine Quinte tiefer wiederhohlt werden.

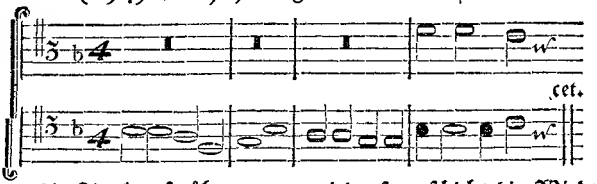
(191) Nachahmung in der Unterquarte.



Die ordentliche Replik wird, nach abgewarteter Finalpause, eine Terz tiefer gemacht. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Septime tiefer, und, ohne die Pause am Ende abzuwarten, eine Secunde höher transponirt wird.

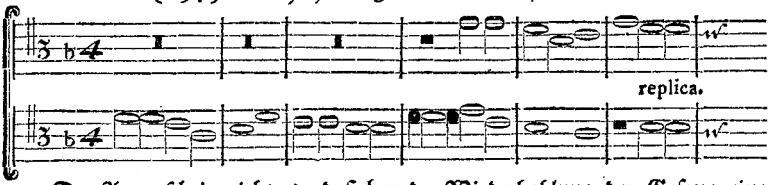
(194) Nach-

(194) Nachahmung in der Oberquinte.



Wenn die Finalpause übergangen wird, so geschicht die Wiederhohlung eine Secunde höher; und wenn der Wehrt zwoer Runden pausiret wird, eine Quarte tiefer. Die Verkehrung der letztern Veränderung ad Duodecimam bringet eine Nachahmung in der Octave hervor.

(197) Nachahmung in der Obersecunde.

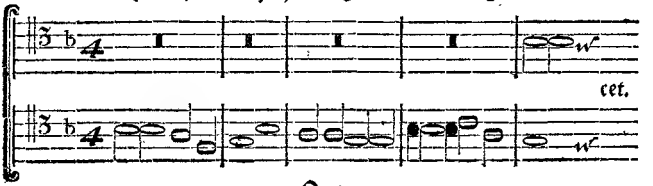


Der Augenschein giebt es, daß bey der Wiederhohlung der Gesang eine Terz tiefer versetzt wird. Eine Versetzung in die Unterquinte findet Statt, wenn die Finalpause unterdrückt wird.

(199) Nachahmung in der Unterquarte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruhet auf einer Verkehrung der vorhergehenden Nummer 197. ad Duodecimam. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht, nach abgewarteter Finalpause, eine Septime tiefer, und, wenn selbige übergangen wird, in der Untersecunde.

(201) Nachahmung im Einklang.



Die ordentliche Replik wird eine Terz höher gemacht. Wenn die Finalpause ausgelassen wird, so kann der Gesang in der Unterquinte wieder angehoben werden.

(203) Nachahmung in der Unterquinte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz tiefer. Bey Unterdrückung der Finalpause kann der Gesang eine Secunde tiefer transponirt werden.

(205) Nachahmung in der Oberoctave.

Mit dem Eintritt der Folgestimme, in Absicht auf ihre Entfernung, ist es wie vorhin beschaffen. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz höher. Die Wiederanhebung des Gesanges in der Unterquinte, und der Obersecunde, bey vorbeygelaßner Finalpause, giebt zwo neue Veränderungen.

(208) Nachahmung in der Unteroctave.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein, und die dabey vorhandne harmonische Veränderung entsteht aus der Verkehrung der vorhergehenden Nummer 205. ad Octavam. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher, und die neue, wenn die Finalpause übergangen wird, in der Unterquinte.

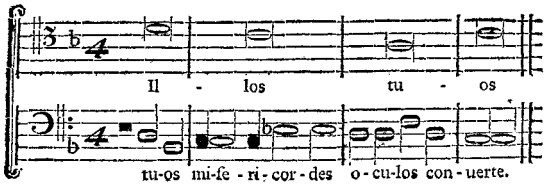
(210) Nachahmungen in der Oberquinte, und in der Unterquarte.

Selbige nehmen auf der letzten Note des Subjects, nach einer Pause von neun Runden, in der Mitte des fünften Tacts, ihren Anfang.

Anmerkung.

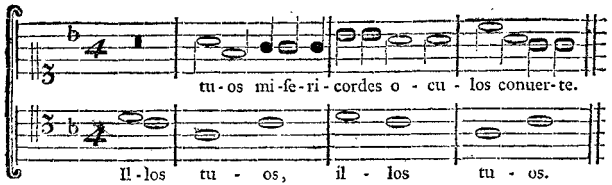
Bevor wir zu den **vermischten Auflösungen** fortgehen, muß ich erinnern, daß ich sowol unter (A) als (B), (C) und (D) einige von dem Verfasser vorgebrachte Auflösungen **mit zertheiltem Subject** ausgelassen, und dafür einige andere von ihm übergangne zum Vorschein gebracht habe. Ich will die gedachte ausgelaßne Auflösungen hiemit nachhohlen, ohne sie mit zu zählen.

(1) mit dem ersten Subject.



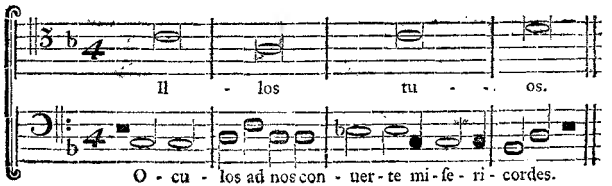
Der Gesang des Subjects ist hier nicht allein zwischen zwo verschiedene Stimmen zertheilet worden, sondern die eine Stimme, allhier die oberste, führet selbigen annoch per augmentationem. Die vier Noten derselben sind aus dem ersten und vierten Tacte des ersten Subjects (LXXVI. **Brief** Seite 90.) entlehnet worden. Die Verkehrung der vorhergehenden Auflösung ad Decimam giebt eine neue Veränderung.

Auf eine andere Art.



Hier findet eine bloße Zertheilung, und keine Vergrößerung der Notenfiguren Statt.

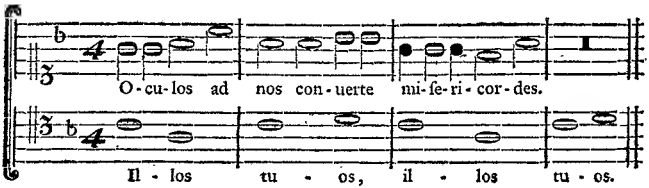
(2) mit dem zweyten Subject.



Der

Der Augenſchein giebt es, daß dieſe Veränderung aus der Verſetzung der erſten in die rückgängige Bewegung entſpringet. Es braucht es alſo keiner weitern Anmerkungen dabey. Wenn man die per augmentationem gehende Oberſtimme zur Unterſtimme machen will, ſo transponirt man den Baß eine Decime höher.

Auf eine andere Art.



An dieſer Zertheilung hat die Augmentation keinen Antheil.

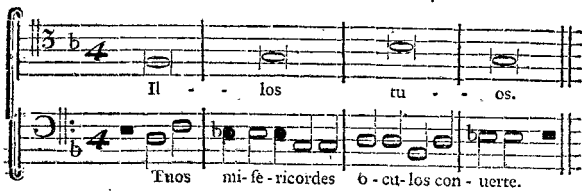
(Die Fortſetzung im folgenden Stücke.)

LXXIX. Brief.

Berlin, den 26. September 1761.

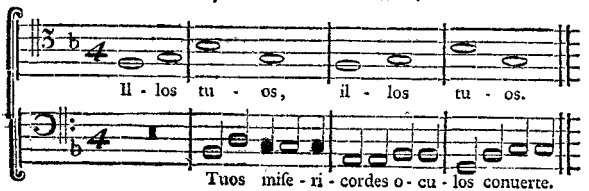
Dritte Fortſetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(3) Mit dem dritten Subject.



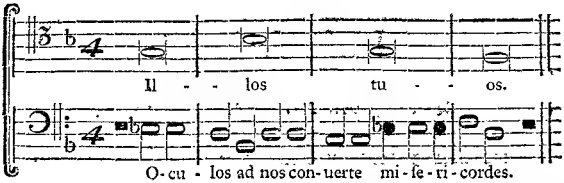
Es iſt dieſe Veränderung aus der Verſetzung der erſten in die Gegenbewegung, entſtanden. Wenn man das vergrößerte Subject in der Tiefe haben will, ſo wird die Unterſtimme eine Decime höher verſetzet, und dadurch zur Oberſtimme tüchtig gemacht.

Auf eine andere Art.



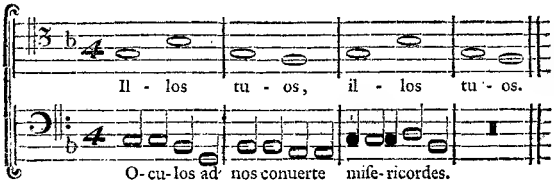
Mit dieſer Zertheilung des Thematis iſt die Vergrößerung der Notenfiguren nicht verbunden.

(4) Mit dem vierten Subject.



Die vorstehende Veränderung hat ihren Grund in der Versetzung der zweyten in die Gegenbewegung. Wenn das vergrößerte Subject in der Tiefe seyn soll, so wird die Unterstimme ad Decimam erhöhet.

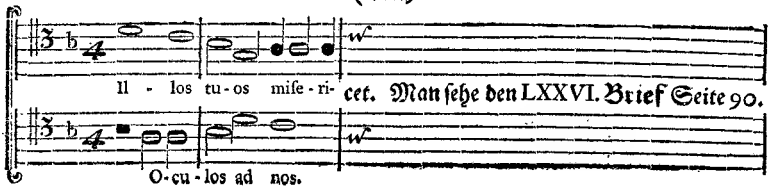
Auf eine andere Art.



Da ist eine bloße Zertheilung, und keine Augmentation vorhanden. Nun kommen die vermischten Auflösungen.

(E) Auflösungen des ersten und zweyten Subjects mit zwo Stimmen.

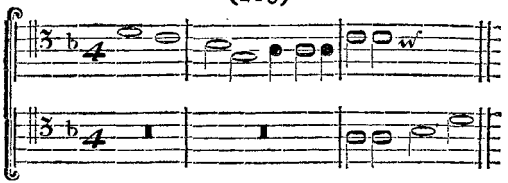
(212)



Die

Die Replik kann, mit und ohne Abwartung der Finalpause, in dem Anfangstone gemachet werden. Wenn diese Pause unterdrückt, und der Gesang in der Ober- oder Unterquinte, ingleichen in der Ober- oder Unterterz wieder angehoben wird: so entstehen vier neue Veränderungen, welche mit der letzten der beyden vorhergehenden fünfe machen.

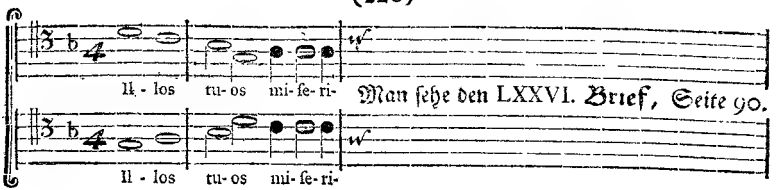
(218)



Aus der Verkehrung dieser Veränderung ad Octavam entstehet die zweyhundert und neunzehnte Auflösung.

(F) Auflösungen des ersten und dritten Subjects mit zwo Stimmen.

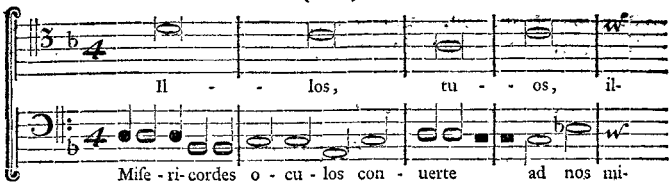
(220)



Man sehe den LXXVI. Brief, Seite 90.

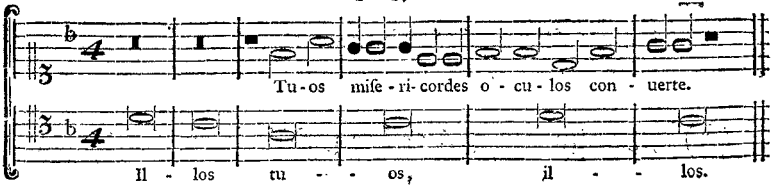
Es kann bey Gelegenheit dieser Auflösung gemerket werden, daß, wenn man ein Fugenthema suchet, man den Gesang desselben so fort dergestalt in die Gegenbewegung versetzen soll, daß beyde Gesänge gegen einander harmoniren. Die Erfahrung lehret, daß solche Themata insgemein verschiedner Arten von Nachahmungen unter sich fähig sind. Es muß aber die eine Stimme gegen die andere nichts anders als Consonanzen, und keine Dissonanz führen.

(221)



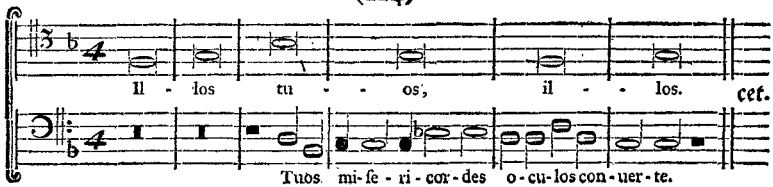
Das erſte Subject kommt allhier im Diskant vergrößert vor. Die Verkehrung dieſer Auflöſung ad Decimam giebt eine neue Veränderung.

(223)



Das erſte Subject kömmt vergrößert im Baſſe vor.

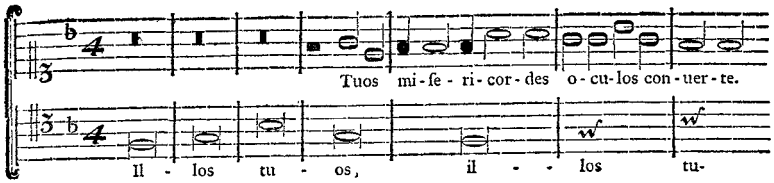
(224)



Hier kömmt das dritte Subject im Diskant vergrößert vor. Die Veränderung entſteht aus der vorhergehenden bey Nummer 223. vermittelſt des Gebrauchs des doppelten Contrapuncts in der Gegenbewegung. Man kann hievon den zweyten Theil der **marpurgiſchen Abhandlung von der Fuge**, Seite 26. ſqq. nachſchlagen.

(225)

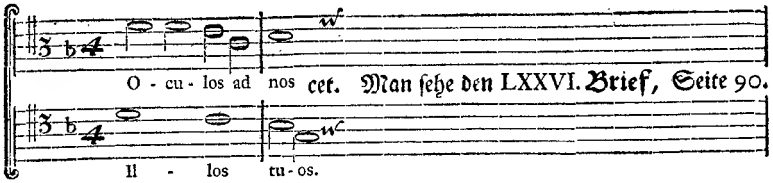
(225)



Aus der Verkehrung dieſer Auflöſungen ad Decimam entſtehet die zweyhundert ſechs und zwanzigſte Veränderung.

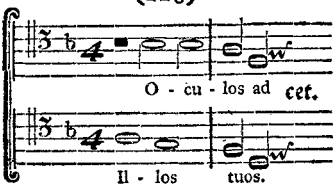
(G) Auflöſungen des erſten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

(227)



Beyde Subjecte treten, wie man ſiehet, zugleich ein.

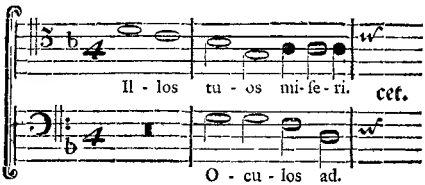
(228)



Dieſe Auflöſung kann mit und ohne Abwartung der Finalpauſe repliciret werden. Im letztern Falle iſt ſie auch der Wiederhohlung in der Ober- und Unterterz

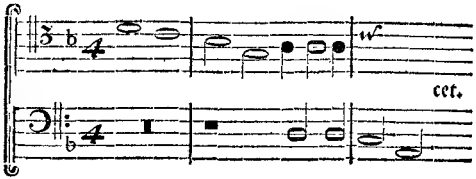
terterz, ingleichen in der Unterquinte fähig. Anstatt daß in der vorstehenden Auflösung die Folgestimme in der Obersecunde eintritt, kann selbige ebenfalls, nach der Pause einer Runden, in der Oberquinte eintreten. In Ansehung der Replik entstehen hier wieder neue Veränderungen, welche der Herr Valentini aber alle mit Fleiß wegläßt, und nicht mitzählet.

(229)



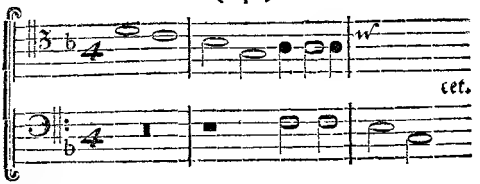
Bey der Wiederanhebung des Satzes, kann der Gesang, nach abgewarteter Finalpause, eine Terz höher oder tiefer, ingleichen eine Quinte höher; und wenn die besagte Pause übergangen wird, eine Secunde oder Quinte tiefer versetzet werden.

(235)



Die Replik kann in der Unterquinte, und wenn die Finalpause übergangen wird, in der Obersecunde gemachet werden. Die Verkehrung der vorhandenen Nummer 235. ad Duodecimam giebet eine neue Veränderung, deren Replik in der Oberquinte, und, bey Aufhebung der Finalpause, in der Obersecunde möglich ist.

(241)

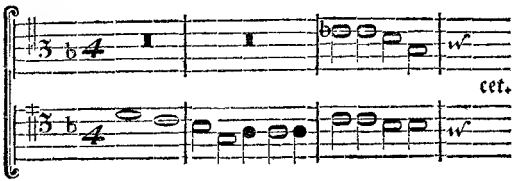


Die ordentliche Wiederhohlung geschicht, nach beobachteter Finalpause, eine Terz höher. Zwo neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Terz tiefer, oder, bey Uebersprungung der Finalpause, eine Quinte tiefer versetzet wird.

(244)

Diese Nummer entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden 241. ad Octavam. Die Wiederhohlung geschicht in der Unterterz. Sie findet aber ebenfalls in der Oberterz, und wenn die Pause am Ende unterdrückt wird, in der Untersecunde Statt.

(247)



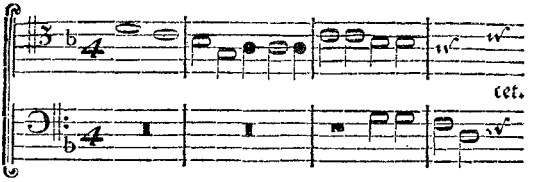
Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Oberterz, nach abgewarteter Finalpause. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Terz tiefer, und, bey aufgehobner Pause am Ende, eine Secunde oder Quinte tiefer versetzt wird.

(251)

Diese Nummer entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden 247. ad Octavam. Ordentlicher Weise wird der Satz, nach abgewarteter Finalpause, in der Oberterz wieder angehoben. Wenn man die Finalpause überspringet, so versetzet man den Gesang bey der Replik in die Unterquinte.

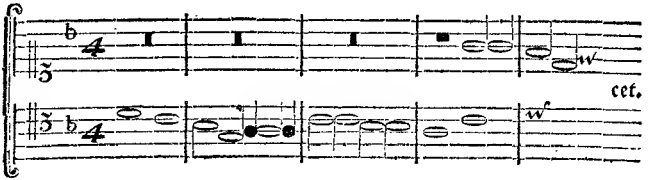
(253)

(253)



Die ordentliche Replik geschicht vermittelst der Transposition in die Unterterz. Neue Veränderungen entstehen durch die Versetzung des Gesanges in die Unterseptime, und wenn die Finalpause vorbey gelassen wird, in die Obersecunde.

(256)



Der Gesang wird, ohne Abwartung der Finalpause, eine Secunde höher wiederhohlet. Wenn aber am Ende der Werth zwoer Runden pausirt wird: so geschicht die Replik vermittelst der Versetzung des Gesanges in die Unterquarte. Diese letzte Veränderung giebet eine neue, wenn nach den Regeln des doppelten Contrapuncts die Oberstimme ad Duodecimam verkehrt wird. Die Wiederhohlung geschicht, nach der Pause zwoer Runden, eine Quarte tiefer.

(Die Fortsetzung im nächsten Stücke.)

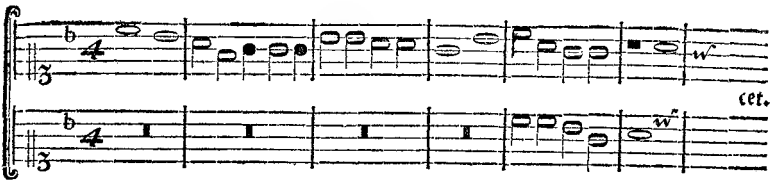
Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXX. Brief.

Berlin, den 3. October 1761.

Vierte Fortſetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(259)



Der Augenſchein giebt es, daß die Replik eine Terz tiefer gemacht wird. Wenn die Finalpauſe überſprungen wird, ſo findet eine Verſetzung in die Unterquinte Statt.

(261)

Die Folgeſtimme trat unter der vorhergehenden Nummer im Einklange ein. Allhier wird ſolche, in voriger Entfernung, in der Unterquinte eingeführet. Die ordentliche Wiederhohlung geſchicht, nach abgewarteter Finalpauſe, eine Septime tiefer; die außerordentliche, wenn die beſagte Pauſe übergangen wird, in der Unterſecunde.

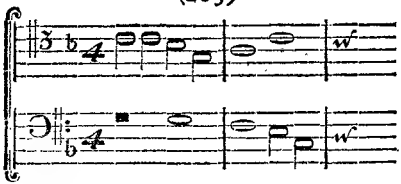
Erſte Anmerkung.

Die Folgeſtimme kann, nach der Pauſe von neun Runden, in der Mitte des fünften Tacts, auf der ſechzehnten Note, ſo wohl in der Oberquinte als Unterquarte eintreten. Beyde Veränderungen werden von dem Herrn Valentini nicht mitgezählet.

Zweyte Anmerkung.

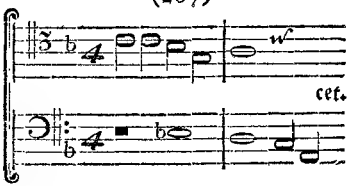
In allen bisherigen Auflösungen, von Nummer 228. bis 262. machte allezeit das erste Subject den Anfang, selbiger mochte mit der Ober- oder Unterstimme geschehen. Itzo wird der Proceß umgekehret, und der Anfang mit dem vierten gemacht. Dort gab das vierte, und hier giebt das erste Subject die Folgestimme ab.

(263)



Die Finalpause kann übersprungen, und bey Wiederanhebung des Satzes, der Gesang in die Ober- oder Untersecunde, ingleichen in die Unterquinte, versetzet werden.

(267)



Die Wiederhohlung kann, bey übergangner Finalpause, so wohl in der Ober- als Untersecunde geschehen.

(270)

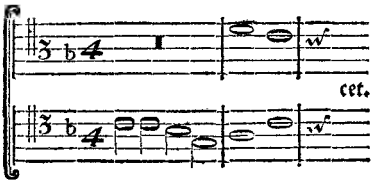
Diese Nummer entsteht aus der Verkehrung der Nummer 263. ad Octavam. Man kann die Finalpause übergehen, um die Replik entweder in der Untersecunde, oder Unterquinte zu machen.

(273)

Wenn die Veränderung bey der Nummer 267. nach den Regeln des doppelten Contrapuncts ad Duodecimam verkehrt wird, so entsteht daraus die zweyhundert drey und siebzigste Auflösung. Die Wiederhohlung des Satzes, bey

bey Uebergehung der Finalpauſe, kann ſo wohl in der Ober- oder Unterſecunde, als in der Unterterz gemachet werden.

(277)

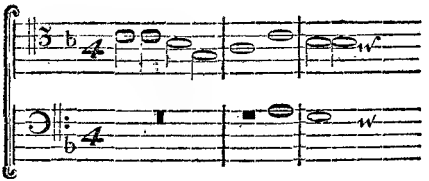


Die ordentliche Wiederhohlung geſchicht, nach pauſirter runder Note, eine Terz höher. Vermittelſt der Verſetzung in die Unterterz, und wenn die vorgeſchriebne Pauſe übergangen wird, in die Unterſecunde und Unterquinte, entſtehen drey neue Veränderungen.

(281)

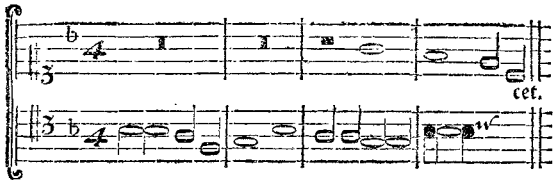
Dieſe Nummer entſteht, vermittelſt der Verkehrung ad Octavam, aus der vorhergehenden. Ordentlicherweiſe wird der Satz, nach abgewarteter Finalpauſe, in der Oberterz wieder angehoben. Wenn dieſe Pauſe vorbeygelaſſen wird, ſo wird in der Unterquinte replicirt.

(283)



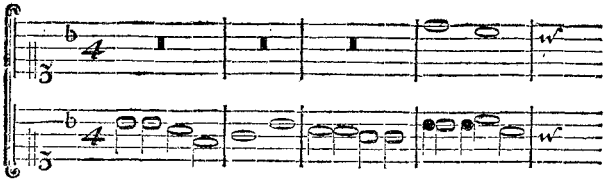
Die ungerechnete Wiederhohlung wird, nach abgewarteter Pauſe von einer Runden, in der Unterterz gemacht. Zwo neue Veränderungen entſtehen, wenn der Geſang in der Unterſeptime, und, bey unterdrückter Finalpauſe, in der Oberſecunde wiederhohlt wird.

(286)



Die nicht mit in Rechnung gebrachte Wiederhohlung wird, ohne Abwartung der Finalpauſe, in der Oberſecunde gemacht. Wenn, anſtatt der ſonſt gewöhnlichen Pauſe von einer Runden, der Wehrt von zwoen pauſiret wird: ſo kann die Replik eine Quarte tiefer geſchehen. Die Verkehrung der letzten Veränderung ad Duodecimam, vermittelſt welcher das vierte Subject in die Oberſtimme, und das erſte in die Unterſtimme geſetzt wird, giebet eine neue Auflöſung. Die Replik geſchicht, nach der Pauſe zwoer Runden, in der Unterquarte.

(289)

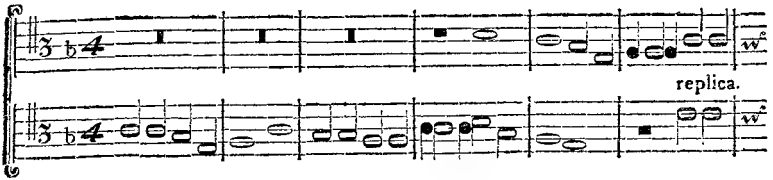


Die ordentliche Wiederhohlung geſchicht mit Abwartung der Finalpauſe, eine Terz tiefer. Wenn dieſe Pauſe überſprungen, und der Geſang in die Unterquinte tranſponirt wird, ſo iſt eine neue Auflöſung da.

(291)

Dieſe Nummer entſteht, wenn die vorhergehende bey 289. ad Duodecimam verkehrt wird. Die ungerechnete Replik wird mit Verſetzung des Geſanges in die Unterſeptime gemacht. Wenn man die Finalpauſe vorbeygeht, ſo kann der Satz eine Secunde tiefer verſetzet werden.

(293)



Der Augenschein giebt es, daß die ordentliche oder nicht mit in Rechnung gebrachte Wiederhohlung in der Oberterz geschicht. Wenn die Finalpause aus der Acht gelassen wird, so findet eine Versetzung des Gesanges in die Unterquinte bey der Wiederhohlung Statt.

(295)

Die gegenwärtige Nummer entspringet, vermittelst der Verkehrung der vorhergehenden 293. ad Duodecimam oder Quintam. Mit der Versetzung des Gesanges in die Unterterz wird die ordentliche; und mit der Versetzung in die Untersecunde, bey übersprungner Finalpause, die mitgezählte Wiederhohlung gemacht.

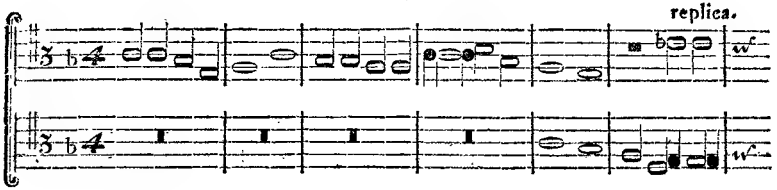
(297)

Es entsteht diese Nummer, wenn die bey 293. nach dem doppelten Contrapunct, dergestalt verkehrt wird, daß die Unterstimme eine Octave höher gerückt, und dadurch das vierte Subject in die Unterstimme, das erste aber in die Oberstimme gebracht wird. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz höher, und zwo neue Veränderungen finden statt, wenn die Finalpause unterdrückt, und der Gesang eine Quinte tiefer, oder Secunde höher versetzt wird.

(300)

Diese entsteht, wenn die Oberstimme von 293. eine Octave höher gestellet wird, wodurch das vierte Subject in der Oberstimme, und das erste in der Unterstimme bleibet. Die ordentliche Wiederhohlung geschieht in der Oberterz. Wenn die Finalpause übergegangen wird, so findet eine Replik in der Unterquinte statt.

(302)

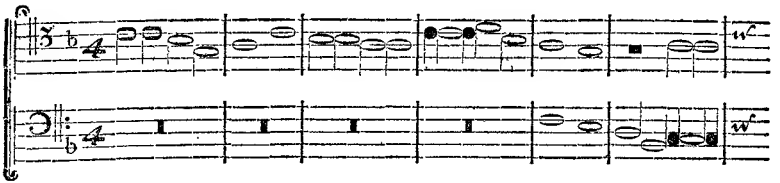


Die ungerechnete Wiederhohlung geſchicht, wie man ſieht, eine Terz höher. Selbige kann auch in der Oberquinte, und, wenn die Pauſe am Ende übergangen wird, in der Unterquinte angeſtellet werden.

(305)

Dieſe Nummer entſpringet aus der vorhergehenden bey 302. wenn die Unterſtimme, nach den Regeln des doppelten Contrapuncts, ad Quartam verkehret wird. Bey Wiederanhebung des Satzes, wird der Geſang, nach abgewarteter Finalpauſe, in die Unterterz; ingleichen in die Unterquinte, und wenn die beſagte Pauſe überſprungen wird, in die Unterſecunde verſetzet.

(308)



Dieſe Nummer entſteht aus der Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden bey 305. Die Replik geſchicht mit der Unterterz, ingleichen mit dem Anfangston.

(Die Folge nächſtens.)

Ende des erſten Theils.

Kritische Briefe
über die
Tonkunst,
mit kleinen
Clavierstücken und Singoden
begleitet,
von
einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Zweyter Band. Zweyter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1762.

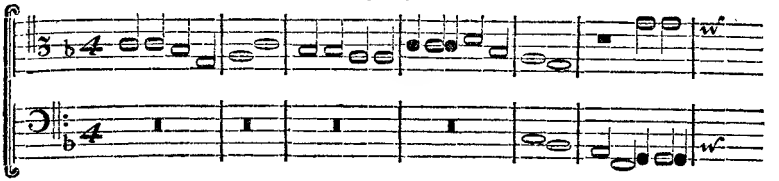
Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXXI. Brief.

Berlin, den 10. October 1761.

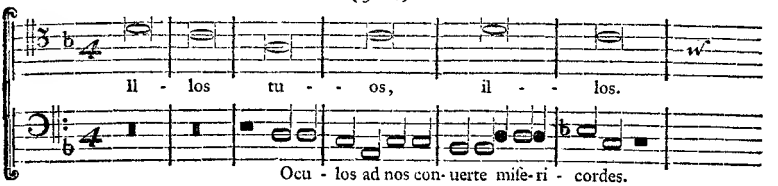
Fünfte Fortſetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(310)



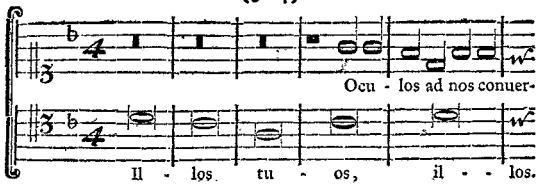
Die nicht mit in Rechnung gebrachte Wiederhohlung geſchicht in der Oberquinte; und ſolche findet man in vorhergehender Abbildung. Auſſerdem kann die Replik, nach abgewarteter Finalpauſe, in der Oberterz gemachet werden.

(312)



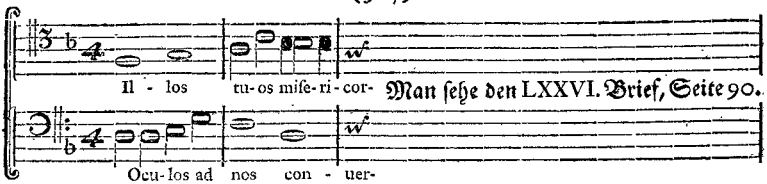
In dem acht und ſiebzigſten Briefe Seite 111. ingleichen in dem neun und ſiebzigſten Seite 114. findet man von der Augmentation und der Zertheilung des Thematis Nachricht, die man bey der gegenwärtigen Auflöſung nutzen kann. Die Verkehrung dieſer Auflöſung ad Decimam giebt die dreyhundert und dreyzehnte Veränderung.

(314)



(H) Auflöſungen des zweyten und dritten Subjects mit zwo Stimmen.

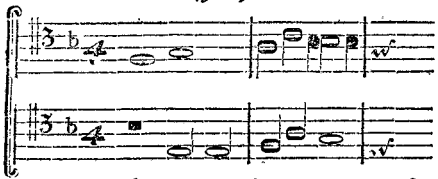
(315)



Man ſehe den LXXVI. Brief, Seite 90.

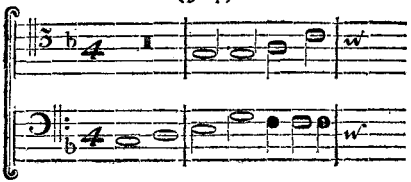
Beyde Subjecte treten, wie man ſiehet, zugleich ein.

(316)



Von dieſer Nummer an bis zur drey hundert ein und funfzigſten excluſive macht allezeit das dritte Thema den Anfang, und das zweyte folget nach.

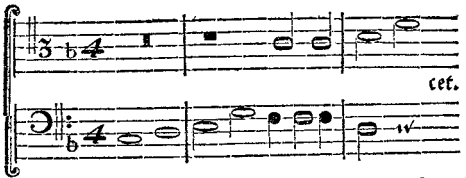
(317)



Wenn

Wenn der Gesang bey der Wiederhohlung, nach abgewarteter Finalpause, in die Unter- oder Oberterz, ingleichen in die Unterquinte; und, bey Vorbeylassung dieser Pause, in die Obersecunde oder Oberquinte versetzet wird: so entstehen fünf neue Veränderungen.

(323)



Die Replik kann in der Oberquinte, und wenn die Finalpause übergangen wird, in der Untersecunde gemacht werden.

(326)

Diese Auflösung entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Duodecimam. Die Wiederhohlung kann in der Unterquinte, und, bey unterdrückter Finalpause, in der Untersecunde gemacht werden.

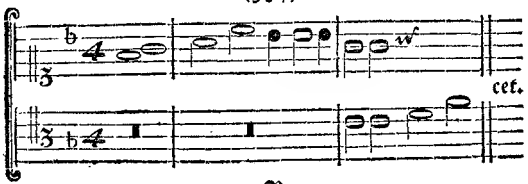
(329)

Die Folgestimme tritt mit dem zweyten Subject in voriger Entfernung ein, nemlich um drey Runden später, so wie bey Nummer 323; aber in dem Intervall der Sexte, anstatt daß es dort in der Octave geschah. Wenn bey der Replik der Gesang eine Terz höher, und bey unterdrückter Finalpause, eine Quinte höher transponirt wird, so entstehen zwo neue Veränderungen.

(332)

Diese Auflösung entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Octavam. Die Wiederhohlung kann vermittelst der Versetzung des Gesanges in die Unterterz, und, wenn die Finalpause aufgehoben wird, in die Obersecunde, angestellet werden.

(335)

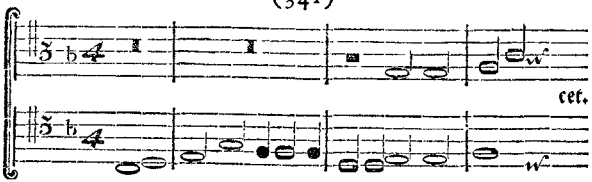


Die ungerechnete Replik geſchicht eine Terz tiefer; die drey in Rechnung gebrachten geſchehen in der Oberterz, und bey übergangner Finalpauſe, in der Oberſecunde und der Oberquinte.

(339)

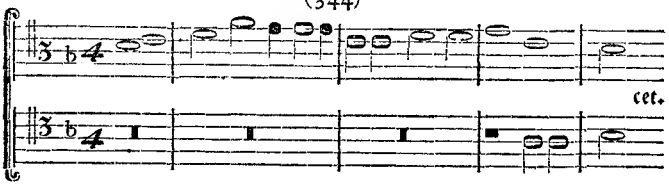
Die zu dieſer Nummer gehörige Auflöſung entſpringet, wenn die vorhergehende nach den Regeln des doppelten Contrapuncts ad Octavam verkehrt wird. Die ordentliche Replik geſchicht eine Terz tiefer, und die auſſerordentliche, wenn die Finalpauſe ausgelaſſen wird, eine Quinte höher.

(341)



Die ungezählte Replik geſchicht in der Oberterz. Neue Veränderungen entſtehen, wenn der Geſang eine Septime höher, und, ohne die Finalpauſe abzuwarten, in die Unterſecunde verſetzt wird.

(344)



Bey der in der Unterſecunde geſchehenden Replik wird die vorgeſchriebne Finalpauſe von einer Runden übergangen.

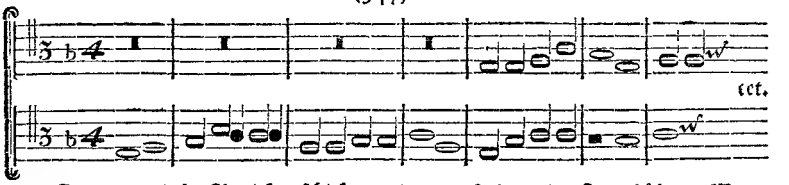
(345)

Die Folgeſtimme tritt mit dem zweyten Subject in voriger Entfernung, und in eben demſelben Intervall als vorhin ein, nemlich eine Quinte tiefer. Bey der Wiederhohlung aber, die, vermittelſt der Transpoſition des Geſanges in die Oberquarte, geſchicht, wird anſtatt der gewöhnlichen Runden, ein

ganzer

ganzer Tact, oder zwo Runden pauſiret. Die Verkehrung dieſer Auflöſung ad Duodecimam giebt eine neue Veränderung.

(347)



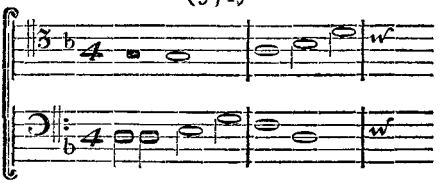
Die ordentliche Replik geſchicht, wie man ſieht, eine Terz höher. Wenn die Finalpauſe überhüpfet wird, ſo kann der der Geſang eine Quinte höher verſetzet werden.

(349)

Die Folgeſtimme trat unter der vorhergehenden Nummer, mit dem zweyten Subject im Einklange ein. Allhier geſchicht ſolches, in der vorigen Weite, in der Oberquinte. Die ordentliche Replik wird in der Oberſeptime; die auſſerordentliche in der Oberſecunde, und zwar allhier mit Vorbeygehung der Finalpauſe gemacht.

In allen folgenden Auflöſungen macht das zweyte Thema den Anfang, und das dritte folget nach.

(351)



Ohne die Finalpauſe abzuwarten, kann der Geſang bey der Replik in die Ober- oder Unterſecunde, ingleichen in die Oberquinte verſetzet werden.

(355)

Die Entfernung des Eintritts iſt wie vorhin; nur daß die Oberſtimme, die dort mit dem dritten Subject in der Oberquarte nachfolgte, allhier ſelbiges in der Oberſexte thut. Die Replik wird, ohne Abwartung der Finalpauſe, ſo wohl in der Ober- als Unterſecunde gemacht.

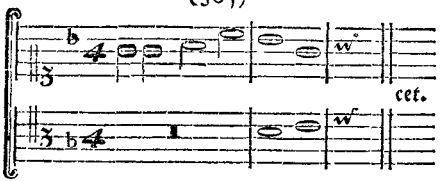
(358)

Wenn man die drey hundert und ein und funfzigſte Auflöſung ad Octavam verkehret, ſo hat man die zu dieſer Nummer gehörige Auflöſung. Die Replik geſchicht in der Oberſecunde, ingleichen in der Oberquinte, mit Vorüberlaſſung der Finalpauſe.

(361)

Dieſe Nummer entſteht aus der Verkehrung der dreyhundert und fünf und funfzigſten ad Duodecimam. Wenn die Finalpauſe übergangen, und der Geſang in die Ober- oder Unterſecunde, ingleichen in die Oberterz verſetzet wird, ſo entſtehen drey neue Veränderungen.

(365)

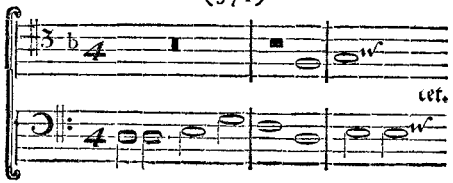


Die ordentliche Replik wird in der Unterterz gemacht. Neue Veränderungen entſtehen, wenn der Geſang in die Oberterz, und, bey übergangner Finalpauſe, in die Oberſecunde, oder in die Oberquinte verſetzt wird.

(369)

Dieſe Nummer entſpringet aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Octavam. Die ordentliche Wiederhohlung geſchicht durch Verſetzung des Geſanges in die Unterterz; die auſſerordentliche, wenn die Finalpauſe überſprungen, und der Geſang eine Quinte höher transponirt wird.

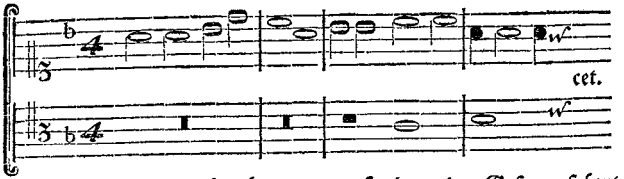
(371)



Die

Die ordentliche Replik wird in der Oberterz gemacht. Zwo neue Veränderungen entspringen, wenn der Gesang in die Oberseptime, und, bey übergangner Finalpause in die Untersecunde versetzt wird.

(374)



Die Finalpause wird nicht abgewartet, sondern der Gesang sofort in der Untersecunde wiederhohlet.

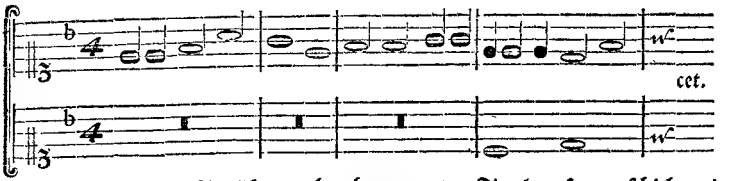
(375)

Die zu dieser Nummer gehörige Auflösung ist von der vorhergehenden in nichts, als in der Wiederhohlung unterschieden, als welche allhier nach einer Pause von zwoen Runden, in der Oberquarte geschicht.

(376)

Wenn die vorhergehende Auflösung ad Duodecimam verkehret wird, so entsteht daraus die drey hundert sechs und siebenzigste Veränderung.

(377)



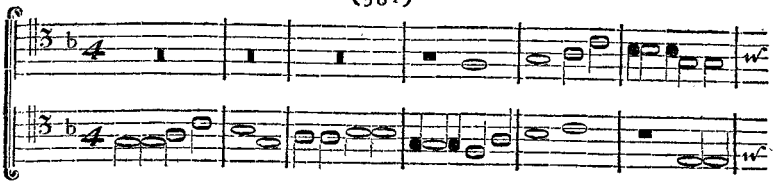
Die ordentliche Replik, nach abgewarteter Finalpause, geschicht eine Terz höher. Bey Uebergehung dieser Pause, kann der Gesang in die Oberquinte versetzet werden.

(379)

Diese Nummer entsteht aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Duodecimam. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Septime höher; die ausserordentliche, bey übergangner Finalpause, in der Obersecunde.

(381)

(381)



Die Replik geſchicht, wie man ſieht, in der Unterterz. Wenn die Finalpauſe überſprungen wird, ſo findet ſelbige auch in der Oberquinte ſtatt.

(383)

Die Folgeſtimme tritt mit dem dritten Themate in eben derjenigen Entfernung ein, wie vorhin; nur daß ſelbiges allhier in der Oberquarte, dort aber in der Unterſecunde geſchicht. Die ordentliche Replik wird eine Terz höher; die auſſerordentliche, bey Unterdrückung der Finalpauſe, eine Secunde höher genommen.

(385)

Dieſe Nummer entſteht, wenn die drey hundert ein und achzigſte Auflöſung ad Octavam dergeſtalt verkehret wird, daß das zweyte Subject eine Octave höher zu ſtehen kömmt, das dritte aber, ob es gleich in die Unterſtimme verſetzet wird, auf ſeinen Linien ſtehen bleibt. Die ordentliche Replik geſchicht vermittelſt der Verſetzung des Geſanges in die Unterterz; die auſſerordentliche, wenn die Finalpauſe übergangen, und der Geſang in die Oberquinte oder in die Unterſecunde verſetzt wird.

(388)

Wenn die Oberſtimme von der drey hundert ein und achzigſten Nummer eine Octave höher verſetzt wird, ſo entſtehet die hieher gehörige Auflöſung. Die ordentliche Wiederhohlung geſchicht in der Unterterz; die auſſerordentliche, bey welcher die Finalpauſe übergangen wird, in die Oberquinte.

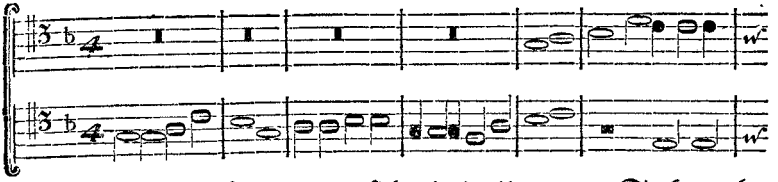
(Die Folge künftig.)

LXXXII. Brief.

Berlin, den 17. October 1761.

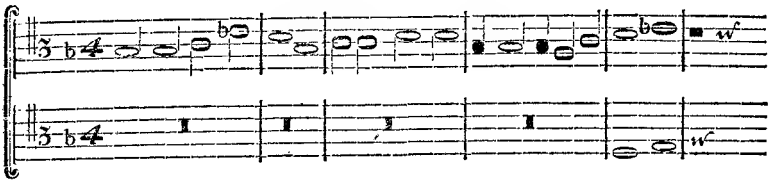
Sechste Fortſetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(390)



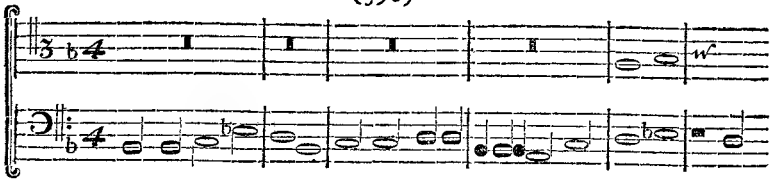
Die Replik geſchicht, wie man ſieht, in der Unterterz. Sie kann aber auch in der Unterquinte, und wenn die Finalpauſe ausgelaſſen wird, in der Oberquinte gemacht werden.

(393)



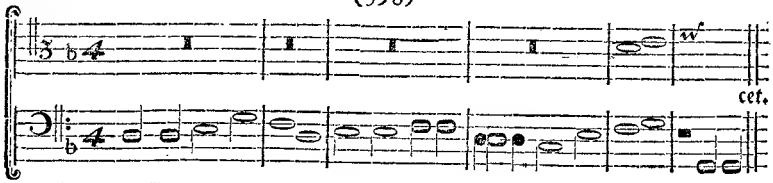
Die ordentliche Wiederhohlung geſchicht eine Terz höher. Die auſſerordentliche in der Oberquinte, und wenn man die Finalpauſe überſpringet, in der Oberſecunde.

(396)



Bey der Replik kann der Gesang in eben denselben Intervallen, als beym Anfang, oder eine Terz höher wiederhohlt werden.

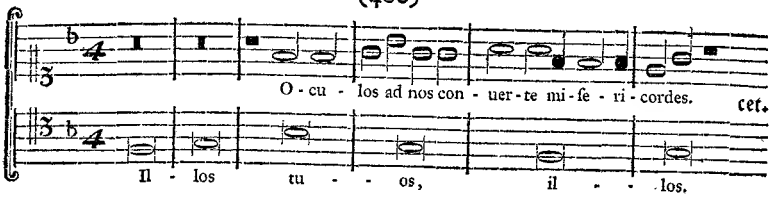
(398)



Bey der Wiederhohlung kann, nach abgewarteter Finalpause, der Gesang entweder in die Unterquinte, oder in die Unterterz versetzet werden.

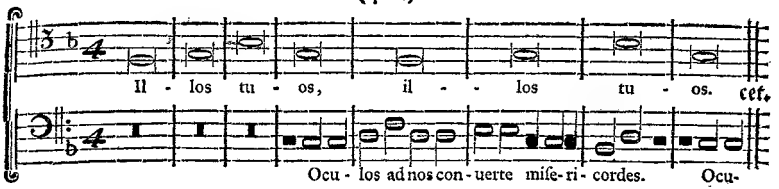
Wie sich die vier vorhergehenden Nummern, von 390. an, in Absicht auf den doppelten Contrapunct ad Octavam gegen einander verhalten, ist ohne weitere Erklärung einzusehen.

(400)



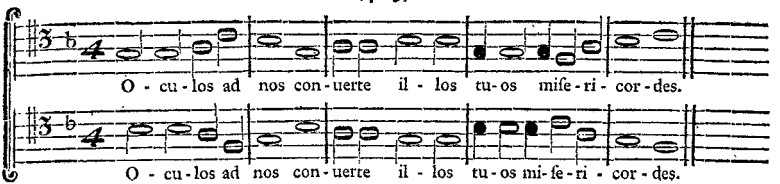
Die Verkehrung dieser Auflösung mit zertheiltem Themate und der damit verbundnen Augmentation, ad Decimam, giebt eine neue Veränderung.

(402)



(I) Auflöſung des zweyten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

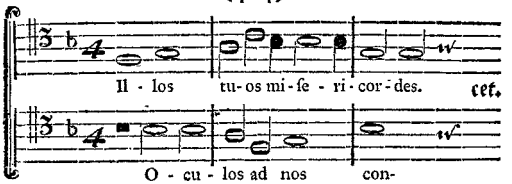
(403)



Die Subjecte treten, wie man ſiehet, zugleich ein.

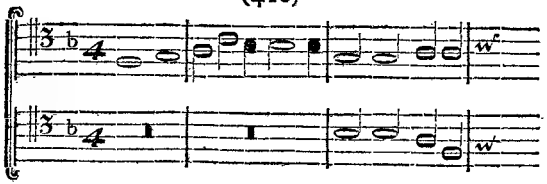
(K) Auflöſungen des dritten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

(404)



Dieſe Auflöſung kann mit und ohne Abwartung der Finalpauſe, auf eben denſelben Chorden, wiederhohlet; ingleichen, ohne die Finalpauſe abzuwarten, in der Ober- und Unterquinte, und der Ober- und Unterterz repliciret werden.

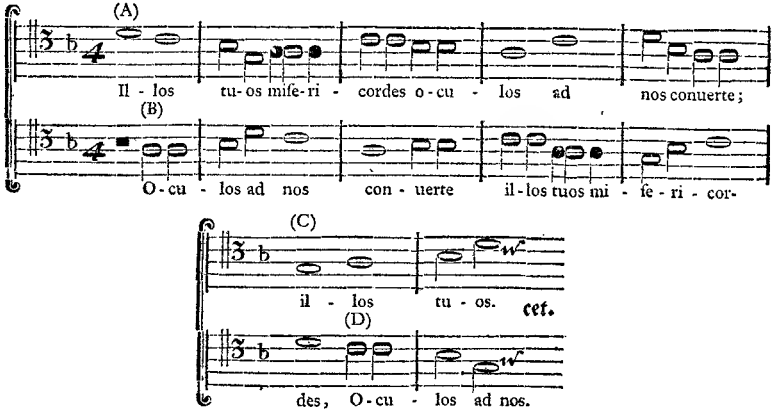
(410)



Aus dieſer Auflöſung entſpringet, vermittelſt der Verkehrung ad Octavam, eine neue.

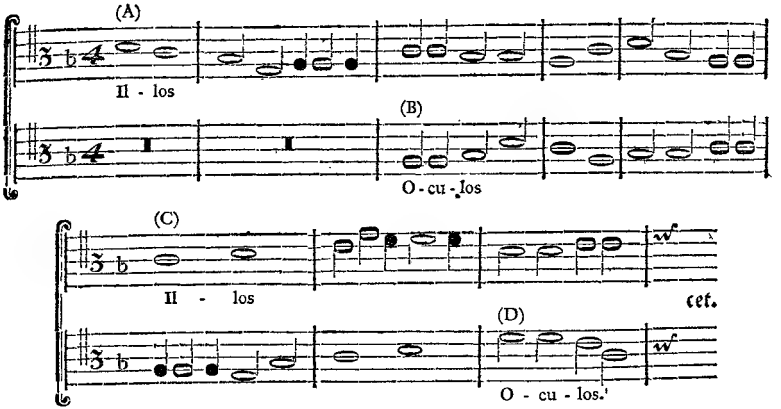
(L) Auflöſungen des erſten, zweyten, dritten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

Die folgenden Auflöſungen werden von dem Herrn Valentini nicht mitgezählet, ſondern nur deswegen vorgebracht, um zu zeigen, wie vielerley verſchiednen Arten von Veränderung das vierfach abgeänderte Hauptthema fähig ſey.

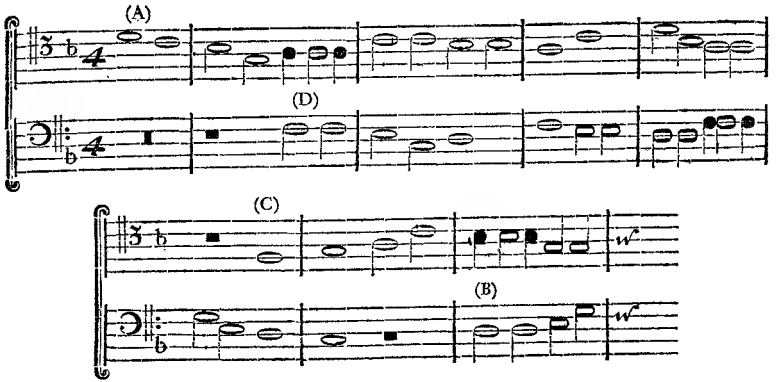


Bey (A) tritt das erſte Subject ein; bey (B) das zweyte; bey (C) das dritte, und bey (D) das vierte.

Bey



Bey (A) tritt das Thema ein; bey (B) wird daſſelbe rückgängig eingeführet; bey (C) in der Gegenbewegung, und bey (D) in der rückgängigen Gegenbewegung.



Hier tritt zuförderſt das erſte und vierte, und hernach nach der Pauſe einer Runden, das dritte und zweyte Subject ein. Wer erſtaunet nicht über die Menge der in einem einzigen Satze ſteckenden harmoniſchen Veränderungen?

Wer aber erkennet nicht hieraus zu gleicher Zeit die feinsten Einsichten des Verfassers, vermittelst welcher er alle diese Veränderungen, und zwar methodisch zu entwickeln gewust hat? Die zwostimmigen Auflösungen hören hiemit auf, und die dreystimmigen bleiben vor der Hand ausgesetzt, um einigen andern Aufsätzen Platz zu geben.

Erste Nachricht.

Von neuen und alten musikalischen Schriften.

No. 1. 2. und 3.

Verzeichniß musikalischer Bücher, sowohl zur Theorie als Praxis, und für alle Instrumente, in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet; welche bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehende Preise zu bekommen sind. Erste Ausgabe; Leipzig, in der Neujahrsmesse 1760.

— Zweyte Ausgabe von dem vorhin angezeigten Verzeichnisse musikalischer Bücher. Leipzig 1761. in der Ostermesse.

— Verzeichniß musikalischer Werke, allein zur Praxis, sowohl zum Singen als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden, in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet; welche in richtigen Abschriften, bey Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehende Preise zu bekommen sind. Erste Ausgabe, und des musikalischen Bücherverzeichnisses dritte Ausgabe. Leipzig, in der Michaelismesse, 1761.

Der jüngere Herr Breitkopf suchet sich auf mehr als eine Art um die Aufnahme der Tonkunst verdient zu machen. Er begnügt sich nicht mit dem Ruhme, die neuern Drucknoten erfunden, und dadurch den itzo herrschenden Wetteyfer der Musikverleger rege gemacht zu haben. Da vermuthlich weder der Notendruck, noch der Kupferstich hinlänglich ist, die Begierde der Liebhaber zu befriedigen: so hält es der Herr B. für nöthig, nicht allein mit gedruckten

und

und gestochnen, sondern auch mit geschriebnen Musikalien, einen Handel anzufangen. Ich mache demselben mein Compliment zu seinen vielfachen musikalischen Unternehmungen, die ihm nicht anders als vortheilhaft seyn können, so lange Einsicht und Geschmack in der Welt verschieden sind, und die Käuffer mehr oder weniger Känntniß von den Regeln der Tonkunst haben. Es ist nicht die Schuld des Herrn Breitkopfs, daß die musikalische Presse hin und wieder so sehr gemißbraucht wird. Er darf die Sachen nicht anders machen, als er sie findet; und die Erfahrung lehret, daß die allerschlechtesten Aufsätze öfters am meisten gesuchet werden, wenn die vortreflichsten Schriften zu Ladenhütern werden. Is sæculi genius!

No. 4. 5. 6. und 7.

Tre Divertimenti per Cimbalo publicati per commodo dei Principianti da Cristoforo Wagenseil. Incise Giorgio Nicolai, calcografo dell' Academia I. e. R. 1761.

Ferner

VI. Divertimenti da Cimbalo, scritti e dedicati alla Serenissima Arciduchessa Marianna d' Austria da C. Wagenseil. 1753. Opera prima. A Vienna appresso Agostino Bernardi Mercante di Libri.

Ferner:

— *Opera Seconda* von dem vorhin angezeigten VI. Divertimenti da C. Wagenseil.

Ferner:

— *Opera Terza* von eben demselben Verfasser.

Der Herr **Wagenseil**, der mit der Menge seiner Sachen nicht wenig Aufsehen macht, soll, wie mich jemand versichert, gar artig auf dem Flügel spielen, und zugleich, in Ansehung seines persönlichen Umganges, ein sehr liebenswürdiger Mann seyn. Ruhms genug für ihn! Aber seine Compositionen? Sie würden, wenn sie auch in Ansehung der drey zu einem Tonstücke erforderlichen Stücke, der Harmonie, Melodie und Rhytmik, regelmäßig wären, dennoch nur mittelmäßig gut seyn, indem sich zur Känntniß der Regeln annoch drey Stücke unumgänglich gesellen müssen, wenn etwas vortrefliches herauskommen soll, ein schöpferischer Geist, eine feine Beurtheilung, und ein arbeitsamer

samer Kopf. Mit der Regel allein ist es unmöglich zu gefallen und zu rühren. Von einem gewissen Schriftsteller in Frankreich wird geurtheilet, daß er nach den allerbesten Regeln des Aristoteles das allerschlechteste Trauerspiel verfertiget habe. Ein Tonsetzer, den die Natur mit keiner fruchtbaren Erfindungskraft begabet hat, wiederhohlt sich alle Augenblicke, und ein jeder Aufsatz von ihm ist nichts anders, als eine blosse Abänderung eines andern Aufsatzes von ihm, oder von einem andern. Wenn die Fruchtbarkeit der Ideen nicht mit einer gesunden Beurtheilungskraft begleitet wird: so wird niemahls ein richtiger Plan entworfen werden, und der Tonsetzer wird seine Materialien so wenig der Bewegung, dem Zwecke und dem Character des Stückes gemäß zu wählen, als zu ordnen wissen. Jeder Gedanke, einzeln und für sich allein betrachtet, wird gut seyn; und es wird dennoch von ihm heissen: Hic non erat locus. Die Arbeitsamkeit ist deswegen einem Componisten nöthig, damit er es sich nicht verdriessen lasse, seine Aufsätze von Zeit zu Zeit zu untersuchen, um sie durch eine gehörige Säuberung der Gedanken, sowohl in Absicht aufs einzele, als das Ganze, zu derjenigen Vollkommenheit zu bringen, deren sie nach der Beschaffenheit unserer Musik, fähig seyn können, bevor er sie dem Publico vorleget. Ich gestehe es, daß wenn die Werke unserer Tonkünstler nach allen diesen Puncten gemustert werden sollten, uns wenig, sehr wenig davon übrig bleiben würde. Aber wäre es denn nicht immer der Tonkunst rühmlicher, wenn es hiesse: **Wenig und gut, als viel und schlecht**: Was wäre daran gelegen, wenn wir auch etliche Schocke Componisten weniger hätten? — Hier sollte ich nun ohne Zweifel einige Exempel von der Wagenseilischen Muse beybringen, damit man den Löwen aus den Klauen erkennen könnte. — Man erspare mir die Mühe abzuschreiben. Alles ist bey ihm neu italiänisch, nagel neu italiänisch, sowohl die Zusammensetzung der Töne über einander, als die neben einander. Die kleinen Stücke sind unstreitig, im Einzeln oder zum Theil betrachtet, die besten von ihm. Uebrigens figuriren alle seine Sachen in Vergleichung mit wahren Clavierstücken wie etwann ein Petit-Maitre in Gesellschaft verständiger Leute. Es ist ein ewiges Getändel und Gepitzel; und wenn doch dieses Getändel nur ohne gewisse gar zu handgreifliche Unachtsamkeiten wäre. Aber vermuthlich verträgt nach dem Herrn Wagenseil das Getändel keine Regeln. Aus diesem Grunde fließt vermuthlich das, was er in dem Vorbericht zu seinem ersten Werke schreibet: Si sono evitate in questi divertimenti le *Legature*, communemente usate da' migliori autori; insegnando l'esperienza, che sogliono le medesime stancar la pazienza dei Dilettanti. Vermuthlich haben die Muffats und andre, die, ob schon unter einem andern Titel, ohngefehr eben diejenigen privat musikalischen Verrichtungen in Wien hatten, die dem Herrn Wagenseil obliegen, in ihren Sachen zu viele Bindungen angebracht. Um sich also von diesen grossen Meistern zu unterscheiden, hat er sich, mit Vermeidung aller Ligaturen, eine ihm eigene Originalschreibart erdenken wollen —. Schade, daß der Herr Wagenseil, dem es würklich nicht an einem guten Naturelle fehlet, dasselbe nicht durch gute Regeln ausgebildet hat. Was für einen ungleich höhern Rang würde er unter den Componisten der itzigen Zeit eingenommen haben?

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXXIII. Brief.

Berlin, den 25. October 1761.

Zweyte Nachricht von neuen und alten muſikaliſchen Schriften.

No. 8. und 9.

VI. Divertimenti da Cimbalo, ſcritti e dedicati alle illuſtriſſime Signore ſue Scolare ed altri Dilettanti favorevoli da Giuſeppe Steffani. A Vienna appreſſo Agoſtino Bernardi.

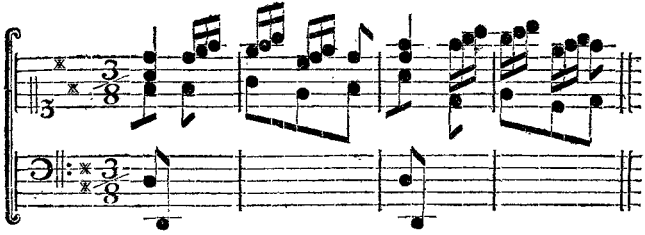
Ingleichen:

VI. Sonate da Cimbalo — da Giuſ. Steffani; opera ſecunda.

Ich kann nicht ſagen, ob der Herr Steffani den Herrn Wagenſeil, oder dieſer jenen zum Muſter genommen hat. So ähnlich ſehen ſich beyde in Abſicht auf das Mechaniſche des Satzes, bis auf eine Kleinigkeit, die darinnen beſteht, daß der Herr Steffani hin und wieder die Hand einen etwas vollſtimmigern Griff machen läßt, als der andere, und daß er die gewöhnliche Art der Italiäner, den Baß mit vier gebrochnen Sechzehntheilen, oder mit Triolen zu führen, hin und wieder, nach altdeutſcher Art, mit Murky-Paſſagen, oder im deutſch-italiäniſchen Geſchmack, mit Trommelgängen abwechſelt. Sonſt in Abſicht auf das innere der Schreibart, ſcheinet er etwas ernſthafter und geſetzter ſeyn zu wollen, als der Herr Wagenſeil. Wer auf das alte Schlumper-Liedchen, **daß du mein Schätzen biſt**, ein Dutzend Abänderungen haben will, dem wird unſer Verfaſſer, ſowohl in der harten als weichen Tonart, Gnüge leiſten. Eine gewiſſe auf Trompeten und Waldhörnern übliche Paſſage ſcheinet eine Lieblingspaſſage des Herrn Steffani zu ſeyn, indem er ſelbige bald zum Anfange, bald in der

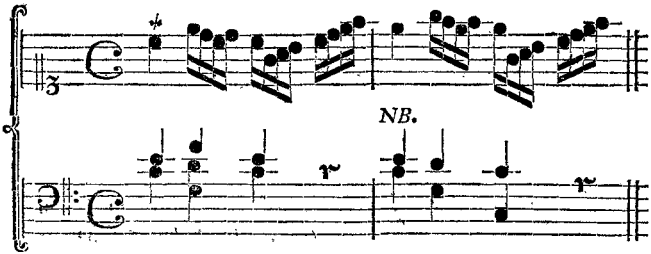
Mitte eines Stückes, in allerley Tactarten, brauchet. Hier ſind ein Paar Proben davon:

Der Anfang eines *Allegro aſſai.*



Ferner:

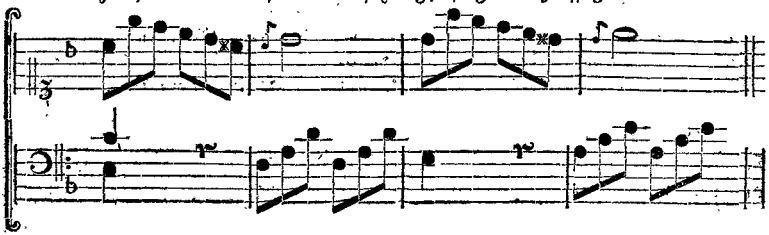
Der Anfang eines *Allegro moderato.*



Beym NB. findet ſich etwas in der Mittelſtimme, was nicht ſo ſeyn ſollte.

und ſo weiter.

In einem gewiſſen Allegro aſſai bemerket man ſowohl in der erſten Clauſel, als in der zweyten vermittelſt der Verſetzung, folgende Paſſage:



Fürs

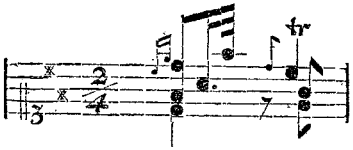
Fürs erste ist ohne Zweifel der Fehler der Harmonie, zwischen dem dritten und vierten Tacte, zu rügen. Die Quinte ist zu arg. Fürs zweyte sind die Vorschläge unrichtig bemerket worden, indem sie nicht aus Achttheilen, sondern aus Viertheilen bestehen müssen. Fürs dritte schicken sich diese Arten von Vorschlägen, überhaupt gesprochen, in kein Tonstück von der Bewegung eines Allegro assai, und besonders von dem Character des gegenwärtigen. Es ist besonders, daß kaum etwas neues, und noch dazu öfters was für neues? erdacht werden kann, so wird sofort ein Misbrauch damit getrieben. In allerley Arten und Gattungen von Stücken muß es bis zum Eckel angebracht werden. Ueberhaupt bemerket man, daß kein Schulknabe heutiges Tages zu componiren anfängt, der nicht sein Exercitium mit etlichen zwanzig oder dreyßig **schiefen Vorschlägen** ausschmücken sollte; und der ist kein Kenner, der ihm an diesen Oertern das Compliment schuldig bleibt. Man muß sofort mit der Hand eine Bewegung nach der Brust zu machen, und durch einen langen hohlen Seufzer zu erkennen geben, wie sehr man gerührt worden sey. Es muß einem ganz warm ums Herz werden —. Ja öfters warm genug, vor Ueberdruß. So viel ist gewiß, daß wenn die Vorschläge ausserhalb der Tonart in solchen Tonstücken, wo sie der zum Grunde liegenden Empfindung nach nicht hingehören, angebracht werden, und wenn der herrschende Affect der Freude damit plötzlich unterbrochen wird, daß man alsdenn eben so viele Ursache hat, darwider zu protestiren, als wider das Betragen eines falschen Freundes, der jemanden mitten unter den angenehmsten Liebkosungen derbe in die Backen kneipet. Ein gewisser Tonkünstler pfleget sich anstatt **schiefer Vorschlag**, noch einer allegorischen Benennung, nemlich **Rippenstoß** zu bedienen, und er hat nicht so gar Unrecht —.

No. 10.

Loisir musical, contenant deux Sonates, un air Italien, & quelques pieces de Galanterie, pour le clavecin, composé par Iean Adam Huller. A Leipzig, imprimé chez Iean Gottlob Immanuel Breitkopf. 1762.

Der französische Titel ist ohne Zweifel für Frankreich gemacht. Ich glaube aber nicht, daß man daselbst mit selbigem so ganz zufrieden sey wird. Der Ausdruck piece de Galanterie, ist wenigstens in der musikalischen Sprache dieses Landes nicht gebräuchlich —. Was die Tonstücke an sich selbst betrift, so scheinet die Muse des Herrn Verfassers nicht allezeit mit gleicher glücklichen Laune

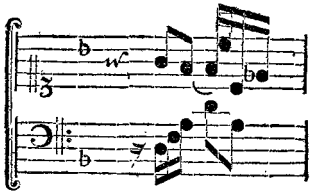
zu arbeiten. Wenn doch ein Tonkünſtler zu keiner andern Zeit arbeiten wollte, als wenn er ſich zwar von ſeinem Gegenſtande völlig erhitzt fühlte, aber doch ſein Feuer dergeſtalt in der Gewalt hätte, daß er die Regeln der Kunſt niemahls darüber vergäſſe! — Das Allegro moderato **aus der erſten Clavierſonate** enthält gar hübſche Gedanken, und zwar ſo wie ſie ſich fürs Clavier ſchicken. Anſtatt des Anſchlages oder Doppelvorſchlages, womit das Stück anfängt, nemlich:



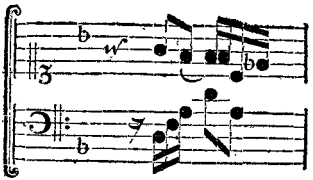
wäre es beſſer geweſen, die Anfangsnote d mit gar keiner Manier zu verbrämen, oder ſollte es ja geſchehen, ſo gehörte das Pincé oder der Mordent dahin. In der andern Clauſel zwiſchen dem ſiebzehnten und ſechs und zwanzigſten Tacte iſt eine Enfilade von Modulationen, die ein wenig langweilig wird. Das **Largo** zu dieſer Sonate iſt mit vielen guten einzelen Stellen angefüllet. Aber, ich wette, daß wenn man den Herrn Hüller auf ſein Gewiſſen fragte, und er ein aufrichtiges Geſtändniß ablegen wollte, daß er ſelber mit dem Ganzen nicht zufrieden ſeyn würde. Könnte die Harmonie nicht hin und wieder richtiger ſeyn? Iſt nicht an einigen Oertern ein Tact zu viel, oder zu wenig? — Das **Allegro** zu der erſten Sonate beſteht aus ſehr fließenden Gedanken, die aber durch eine kleine Zerrüttung im Rhytmo hin und wieder unterbrochen werden.

Das *Vivace* aus der zweyten Sonate iſt fleißig gearbeitet, und enthält eine gute Uebung für die rechte Hand. Schade, daß zwiſchen dem ſechs und zwanzigſten und acht und zwanzigſten Tacte der zweyten Clauſel ein Tact zuviel iſt. Es iſt wahr, daß der Rhytmus, ſo wie er daſelbſt zu Papier ſteht, ſich gar wohl zählen läſſet —. Indeſſen wäre es unſtreitig beſſer geweſen, den ſieben und zwanzigſten Tact auszulaſſen. Das Adagio non molto zu dieſer Sonate iſt mit vielen Paſſagen angefüllet, die ſich beſſer für ein Allegro ſchickten. Der Rhytmus leidet in dieſem Stücke an vielen Oertern gewaltig. Ueberhaupt iſt daſſelbe etwas zu gedehnet, und könnten aus den vielerley Arten von Figuren wohl zwey Stücke gebildet werden. In dem erſten Tact, und wo derſelbe in der Mitte noch einmahl auf folgende Art vorkömmt:

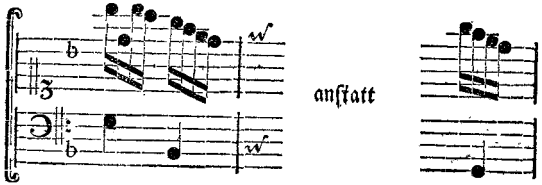
ſteckt



ſteckt ohne Zweifel ein Druckfehler, und wird es vermuthlich ungefehr ſo heiſſen ſollen:

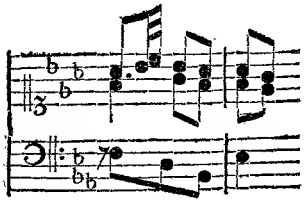


Das *Allegro aſſai* zu der zweyten Sonate fänget mit einem contrapunctiſchen Satze an, der zum Anfange der andern Clauſel umgekehret wird. Eine gehörige mit Kraft und Nachdruck begleitete Bearbeitung dieſes Satzes würde dem Herrn Verfaſſer Ehre gemacht haben. Im ſiebenten Tacte, und an ähnlichen Oertern, iſt der Baß etwas leer, und ſollte daſelbſt im Aufſchlag der Sextenaccord ſtatt finden, nemlich:

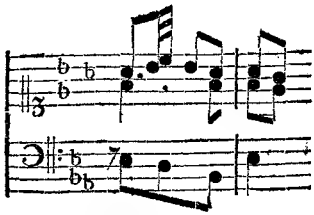


und ſo weiter.

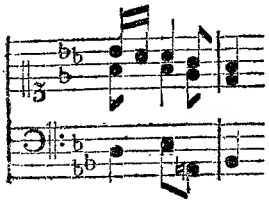
Die italiäniſche Arie A teneri affetti &c. hat einen hübſchen, obwohl nicht neu erfundnen Geſang. Die Paſſage im dritten Tact, und an andern ähnlichen Oertern



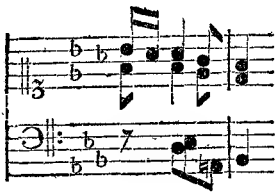
enthält einen so gewissen, als gewöhnlichen Fehler, und wird von guten Harmonisten auf folgende Art verbessert;



Im siebenten Tacte wird, zum Anfange desselben, das Fundament zu sehr vermißt, und es ist besser zu setzen:



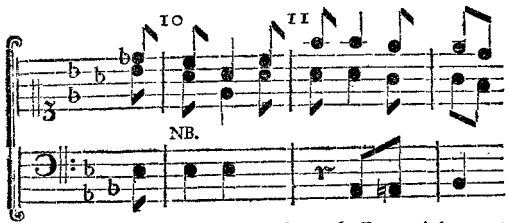
als auf folgende Art



Das Auslassen des Basses, wo es nichts saget, überläßet man billig dem Getändel der Italiäner, und da wo es unschicklich ist, gehört es unter die Fehler der Harmonie.

Im folgenden Gange, Seite 24. Lin. 3. und 4. Tact 10. 11.

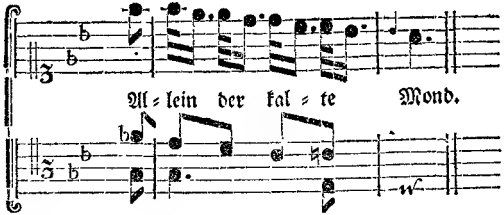
ist



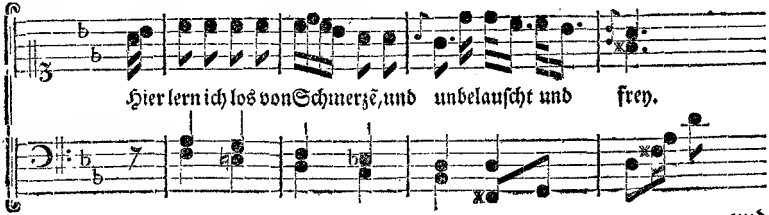
ist wiederum ein Druckfehler, der dadurch verbessert wird, wenn anstatt des Sextquartenaccords, die Harmonie des harmonischen Dreyklanges as c es im zehnten Tacte gebraucht wird. — Das Dacapo der Arie würde ohne Zweifel besser in einer Nebentonart, als in der Haupttonart anfangen ꝛc.

Ich übergehe die so genannten Galanteriestückgen im Hüllerschen Werke, um von den beyden Oden ein Wort zu sagen.

Die **erste Ode** steht Seite 29, und der Text dazu fängt mit den Worten an: **Hier, wo die stummen Bäume.** In selbiger sind, wenn man nur **aufs gelindeste** urtheilen will, folgende zu merkliche Unachtsamkeiten zu rügen, eine **wider die Harmonie**, im dritten Tact der ersten Clausel, wo es heißt:

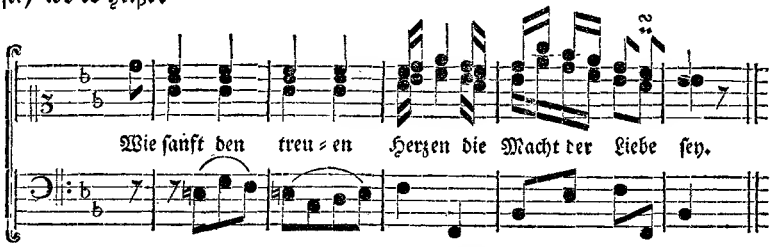


eine **wider die gute Melodie und Modulation** zum Anfange der zweyten Clausel, wo es heißt:



und

Und eine **wider die Rhytmik**, in den fünf lezten Tacten der zweyten Clauſel, wo es heißt:



Hier iſt ein Tact zuviel. Wenn durch den in Viertheilen wiederhohlten Einklang cccc, in den beyden erſten Tacten, die **ſanfte Macht** der Liebe hat vorgeſtellet werden ſollen: ſo ſcheinet mir der Herr Verfaſſer ſein Ziel verfehlt zu haben. Für eine **todte Liebe** ſchicket ſich dieſer Ausdruck, der zu dem Fehler **wider den Rhytmus** Gelegenheit gegeben hat, ohne Zweifel beſſer. In Anſehung der Harmonie, beſonders im erſten Tact, bey ggbc, ſo iſt ſelbige für eine **ſanfte** Liebe ohne Zweifel ſehr **harr.**

(Der Beſchluß hiervon im künftgen Stück.)

LXXXIV. Brief.

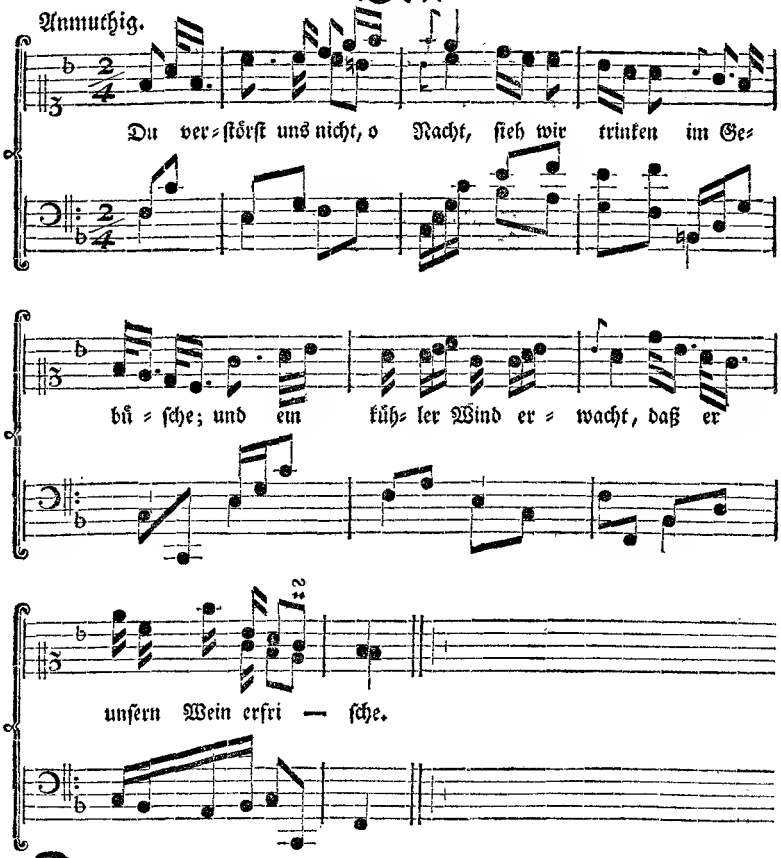
Berlin, den 31. October 1761.

Dritte Nachricht
von neuen und alten muſikaliſchen Schriften.

Beſchluß des vorigen Artikels.

Die **zweyte Ode** ſteht Seite 30, und fängt mit den Wörtern an: **Du verſtörſt uns nicht, o Nacht.** Der Character der Bewegung wird durch das Wort **murhig** angezeigt; aber durch die Art der Melodie, welche ſanft und ſpielend iſt, widerlegt. Da der Zweyviertheiltact nur aus zween Tacttheilen beſteht, einem guten und ſchlimmen, und der Einſchnitt nur im guten Tacttheile, und folglich auf dem erſten Viertheile, nicht aber auf dem zweyten Statt finden kann: ſo iſt dem zu Folge das ganze Stück von dem Herrn Verfaſſer unrichtig zu Papier gebracht worden, indem er den Einſchnitt allezeit in den Aufſchlag ſetzet, auſſer am Ende; welcher leztere Umſtand aber ohne Zweifel nicht von dem guten Willen des Componiſten, ſondern von einem bloſſen Zufalle herrühret, indem derſelbe am Ende wider den Rhytmus geſündigt, und drey Tacte, anſtatt zween, gemachet hat. Hier iſt das Lied mit weniger Veränderung der vom Herrn Verfaſſer dazu gemachten Melodie, und mit der nöthigen Verbeſſerung in Abſicht auf die Tactordnung.

Ode.



Du verſtörſt uns nicht, o Nacht,
Sieh wir trinken im Gebüſche;
Und ein kühler Wind erwacht,
Daß er unſern Wein erfriſche.

Mutter holder Dunkelheit,
Nacht! Vertraute ſüßer Sorgen,
Die betrogner Wachſamkeit
Viele Küße ſchon verborgen

Dir

Dir allein sey mitbewußt,
Welch Vergnügen mich berausche,
Wenn ich an geliebter Brust
Unter Thau und Blumen lausche.

Murmelt ihr, wenn alles ruht,
Murmelt sanft bewegte Bäume,
Bey dem Sprudeln heischrer Fluth,
Mich in Wohllustvolle Träume.

No. 11.

Timers XII. Violinsolos.

Der gestochne Titel von diesen Sonaten muß sich eher als das Werk selbst vergriffen haben, indem selbiges allhier mit einem geschriebnen Titel verkauft wird. Der Herr Verfasser **Joseph Ferdinand Timer**, welcher sich einen *Ajutante di Camera* nennet, welches auf deutsch etwann mit einem **Kammermusik-Adjuvanten** gegeben werden kann, hat seine Sonaten beyden Kayserlichen Majestäten zugeeignet. Die mit vielen gelehrten Blumen angefüllte Zuschrift, (woferne selbige von der Feder des Herrn Timers ist,) zeiget, daß selbiger noch etwas aus der Schule gebracht hat, welches ihm desto rühmlicher ist, je seltnere Beyspiele man davon insgemein unter den Tonkünstlern findet. Wie sind denn die Sonaten beschaffen? Die Herren Violinisten mögen sie beurtheilen. Viel altes, wenig neues, Tiraden von Transpositionen, harmonische, melodische und rhytmische Unachtsamkeiten, gewisse altfränkische Modulationen, — Vielleicht spielt der Herr Timer besser, als er componirt. Keiner hat alles beysammen. Es ist kein Tonkünstler, der etwas in der Welt vorstellet, der nicht den Abgang einer Sache durch eine andere ersetzen sollte.

No. 12.

Clavierstücke nebst einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Berlin, 1762. bey Haude und Spener.

Diese Sammlung von Clavierstücken, die fortgesetzt werden wird, enthält kleine und größere Aufsätze, die theils von dem Herausgeber, theils von den Herren C. P. E. Bach, Clairembault, Couperin, Fischer, Kirnberger, Nichelmann und Pebusch componirt sind, und also keiner Anpreisung bedürfen. Da die erstern Abdrücke einiger Kupferplatten wegen der elenden Farbe des Notendruckes nicht so gerathen sind, als man es wünschen konnte: so wird von den Herren Verlegern, die es ihrer Seits an nichts ermangeln lassen, itzo zu einer

ner neuen und schönern Ausgabe Anstalt gemacht, welches den Käuffern nicht unangenehm seyn wird. So sauber und nett des Herrn Buchdrucker Winters Arbeit bey diesem Werke ist, so unsläthig waren einige Abdrücke von den Kupferplatten.

No. 13.

Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst; zum Gebrauche musikalischer Lehrstunden, nebst einer Erklärung der vornehmsten, sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik vorkommenden Kunstwörter, und einem kurzen Abrisse einer musikalischen Bibliothek, abgefasset von M. Johann Lorenz Albrecht, College der vierten Classe am Gymnasio, wie auch Cantor und Musikdirector bey der oberstädtischen Hauptkirche B. M. V. zu Mühlhausen in Thüringen. Langensalze, 1761. In Verlag Johann Christian Martini.

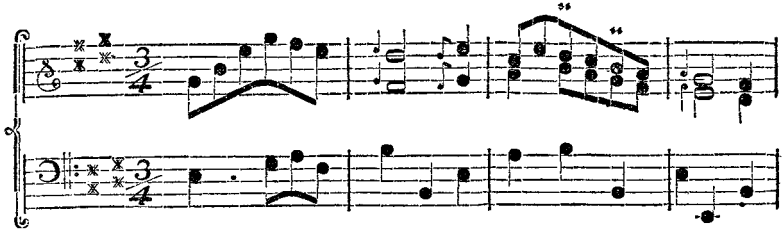
Deutlichkeit und Methode bezeichnen dieses Werk, welches zwar nur der auf Schulen studirenden musikalischen Jugend gewidmet ist; aber von manchem Anführer derselben selbst mit vielem Nutzen gebrauchet werden kann. Aber was ists? Hansellus quicquid teneris non discit in annis, Hans numquam discet —. Ein solcher Hans machet sich einen guten Tag, und läßt den Himmel dafür sorgen, wie seine Schüler die Musik erlernen. Sollen diese denn etwann klüger werden, als er? — Das Werk des Herrn M. Albrechts verdienet in allen Schulen eingeführet zu werden. Die Zuschrift desselben ist an einen Durchlauchtigsten Kenner und Beschützer der Musen, den regierenden Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen, gerichtet.

No. 14.

Nach dem neuesten Gout verfertigte Galanterie-Stücke, welche für die Davids-Harfe und auch für das Clavier eingerichtet, und auf Verlangen herausgegeben worden von J. E. Oscke. Erster Theil. Leipzig und Bremen, auf Kosten des Autoris, 1761. In Commißion bey Georg Ludewig Förster.

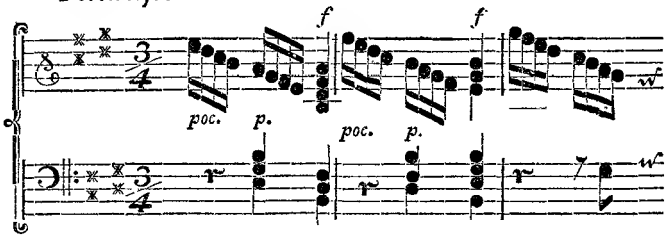
Von

Von den Einsichten des Herrn Oscke, den die musikalische Welt hiemit zum erstenmahle zu sehen, die Ehre hat, kann man aus folgendem Anfang einer Menuet urtheilen:



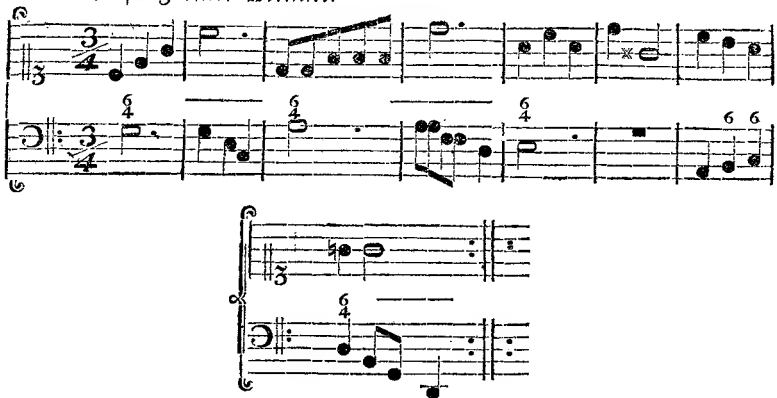
Wer diese Schönheiten nicht zu zergliedern im Stande ist, verdienet nicht in Jahr und Tag ein Mäulchen von seiner Schönen. Noch ein lustiger Brocken. Aufgeschaut!

Polonoise.



Allons! meine Herren, es leben die Quinten und Octaven, und — wer so allerliebst als der Herr Oscke mit dem Sextquartenaccorde umzugehen weiß. Was meinen sie wohl, mein Herr Oscke, zu folgender Menuet? Verdiente sie nicht einen Platz unter ihren Galanterie-Stücken? Ich weiß nicht, wer derjenige glückliche Geist ist, der sie erfunden hat. (Vermuthlich krönten ihn schon die Musen mit einem Lorbeerkranz, als er noch in der Wiege lag.) Aber dieses ist gewiß, daß sie würdig ist, in einer besondern Tabelle, dem **Vorgemache** des Herrn **Sorge**, neben dessen Quartboutade, zu wahrer Erläuterung seines Capitels von der Quarte, angehänget zu werden.

Anfang einer Menuet.



Mich wundert, daß ſich noch kein Verleger zu dieſer Menuet gefunden hat — Aber im Ernſt, meine Herren Notenhändler Deutſchlands, werden ſie nicht bald einmahl aufhören, dem liederlichſten Machwerk Vorſchub zu thun, und ſich und die Muſik zu beſchimpfen? Ein jedes Jahrhundert hat ſeine **Oſcken, Sorgen, Boten, Dauben**, und ſo weiter gehabt. Aber noch niemahls hat man ſolchen Herren ſo viel Willen gelaſſen, als itzo, wo ſich der eine die wahren Grundſätze der Kunſt durch die unſinnigſten Lehren anzutaſten erkühnet, und der andre, der ſich einen Practiker ſchelten läßet, die liederlichſten Geburten zu Markte bringt; und die Welt ſchweigt. Wie glücklich ſind ſie, meine Herren Stümper, daß ſie keinen ſo unangenehmen Lohn für ihre ſaubern Bemühungen davon tragen, als Chörilus für ſeine Verſe! Dieſer bekam für jeden ſchlechten Vers, mit Erlaubniß geſagt, vom Alexander einen — Schilling; und ſie, was gewinnen ſie für ihre Arbeit? — Schämen ſie ſich nur nicht, laſſen ſie ſich ihre Verleger ſchämen —. Ich muß erinnern, daß der Herr Oſcke ſeine Galanterieſtückchen ſelbſt verleget hat.

No. 15.

Six Parties ſur le Clavecin compoſées par Jean George Nicolai, Organiſte dans la Reſidence Roudolſtadt. A Leipzig chez Jean Gottl. Imman. Breitkopf. 1760.

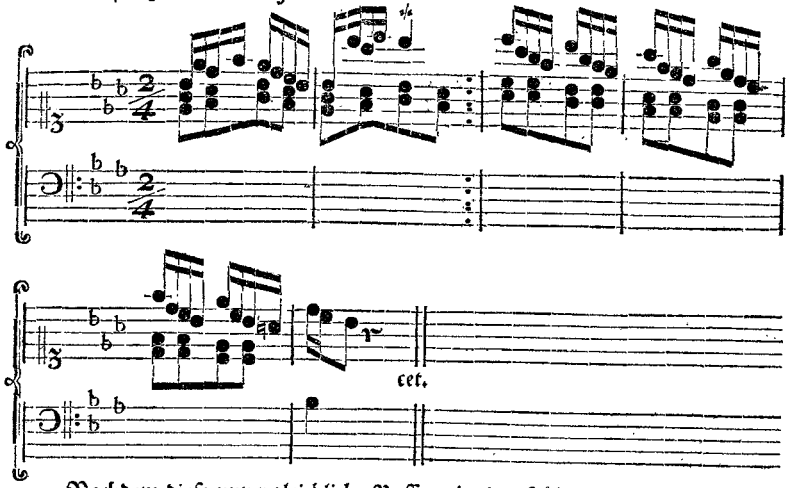
Was

Was für ein barbarischer Titel! Warum schreibt man nicht deutsch, oder soll es ja französisch seyn, warum zieht man nicht einen Sprachmeister zu Rathe? Fürs erste wird das Wort *Partie* nicht in der französischen Sprache für das gebraucht, was im italiänischen mit *Partita* gesagt wird. Partie de musique ist im französischen, was im italiänischen *voce*, und im deutschen **Stimme** heißt, und in welchem Verstande man **Diskant- Alt- Tenor-** oder **Baßstimme, Clavierstimme, Violinstimme,** u. s. w. sagt. Fürs andre ist der Ausdruck *für le clavecin* falsch; es muß heissen *pour le clavecin*. Drittens ist zwischen *Residence* und *Roudolstadt* der Artikel *de* ausgelassen worden. Die Zuschrift des Werks ist an des regierenden Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt Durchlaucht. einen der gelehrtesten und aufgeklärtesten Prinzen Deutschlands. Aber wo ist jemahls eine elendere Zuschrift gemachet worden? Was muß sich ein Franzose von der Denkungsart der Deutschen für einen Begrif machen, wenn er solch Zeug lieset? Was heißt das: „Aprés avoir „reçu tant de grace de votre Alteſſe Sereniſſime, je Vous dois auſſi faire voir „qu'elle n'eſt pas perduë. **Nachdem ich von Ew. Hochfürstl. Durchl. „so viele Reize oder Annehmlichkeiten empfangen habe, so muß „ich Hochderoselben auch darthun, daß solche nicht verlohren sind.** Wie wenn nun aber die sechs Partien nichts taugen, wenn weder Kunst noch Einsicht darinnen ist? — So ist der Herr Verfasser schuldig, sein Unvermögen anzuzeigen, die fürstliche Großmuth verdienen zu können —. Das Wort *grace* hat im französischen im geringsten nicht die active und paßive Bedeutung, die es im deutschen misbrauchsweise hat, da man sagt: **Der König hat mir die Gnade gethan**, mir eine Pension zu geben; und **ich habe die Gnade gehabt**, von dem Könige eine Pension zu erhalten. Das Lächerliche davon im Deutschen einzusehen, braucht man nur im leztern Exempel das Wort **Gnade** in **Gütigkeit** zu verwandeln, nemlich: ich habe die **Gütigkeit** gehabt ꝛc. Genung vom Titel und der Zuschrift! Vielleicht sind die Sonaten besser. Ich wünschte es zur Ehre des Hrn. N. Ey! wenn er auch nun etwann an diesem oder jenen Orte gefehlt hat; was ist es denn? Kann nicht der beste Tonkünstler fehlen? O unterscheiden sie doch, meine gütige Herren, zwischen fehlen und fehlen? Der beste Tonkünstler kann fehlen. Aber er wird keine Schulknabenfehler machen. Oefters kann man etwas für einen Fehler bey ihm ansehen, was kein Fehler ist. Nach allem diesen wird er nicht in allen Zeilen fehlen, er wird nicht in jeder Zeile ein Dutzend mahl fehlen —. Aber ein Tonstück, das vom Anfange bis zum Ende, in jeder Zeile von Fehlern wimmelt, und sechs ganze Suiten von solchen Tonstücken —;

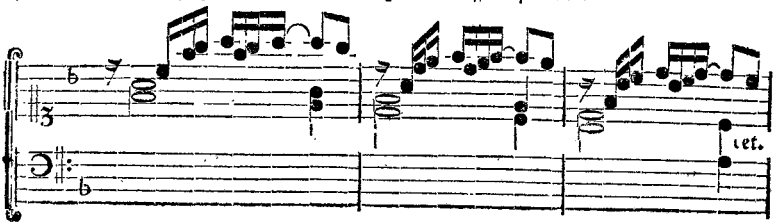
dieses

dieſes kann wohl von keinem Meiſter der Kunſt zeugen; es muß die Arbeit eines Schulknaben ſeyn, der ſeinem Lehrmeiſter, wenn er jemahls einen gehabt hat, zu zeitig entlauffen iſt, der ſeine noch nicht corrigirten Schulthemata mitgenommen, und einen Buchhändler damit angeführet hat —. Wollen ſie eine Probe von der Muſe des Herrn Nicolai? Sehen ſie und hören ſie:

Anfang eines *Preſto.*



Nachdem dieſe unvergleichliche Paſſage in der Höhe gemachet worden, ſo wird ſie in eben derſelben Clauſel in der Tiefe verſuchet, und in der zweyten Clauſel wird ſie in einen Nebenton transponiret. Eine gute Sache kann nicht oft genung wiederhohlet werden. Noch etwas extra feines!



Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

LXXXV. Brief.

Berlin, den 7. November 1761.

Vierte Nachricht von neuen und alten muſikaliſchen Schriften.

Beſchluß des vorhergehenden Artikels.

Man geſtehe, daß ſeit den Zeiten des Marſyas und Babys nichts vortreflicher kann gemacht ſeyn. Wer es ſo weit als unſer Herr Verfaſſer in den Regeln der Harmonie gebracht hat, der verdienet vom Apollo gekrönt zu werden. Je mehr er, nach dem Urtheile gewiſſer eigenſinnigen Köpfe, darwider wird gefehlet haben: von deſto beſſerm Geſchmack werden ſeine Aufſätze ſeyn. Denn der ſchöne Geſchmack bindet ſich nicht an die Regeln der Schule. Weg mit dergleichen Pedantereyen! Merket es euch, ihr Herren Setzkunſt Candidaten, folget eurem Triebe, eurer Natur. Bärenhäuterey iſt es mit allen Regeln. Ob ihr die Materialien des Geſanges und der Harmonie links oder rechts, hinten oder vorn, zuſammen ſetzet, das iſt einerley. Wenn ihr ein paar Jahre bey dem Claviere zugebracht habt, ſo nehmt das Raſtral zur Hand, und ſchreibt euch eure eigne Stücke. Hütet euch aber ja, daß ihr die Compoſition nicht zuvor nach Regeln erlernet. Wer ſpielen kann, der kann auch componiren. Die beſte Regel iſt die Natur. Was euch einfällt, das iſt eine Regel; und was euch einfällt, (wie ſollte euch aber nichts einfallen, da ihr genug gehört und geſpielt habt?) was euch da einfällt, ſage ich, das iſt alles gut, darinnen iſt Kunſt, Ausdruck und Geſchmack; ſetzet eure Einfälle zuſammen. Ihr werdet nicht ermangeln, von euren Freunden ein Bravo zu erhalten: und

wenn ihr das kriegt, so seyd ihr vortrefliche Leute. Ihr habt in zwey bis drey Jahren mehr vor euch gebracht, als andre, die es sich zwanzig Jahre durch sauer werden lassen. Untersteht sich jemand, eure weitläuftige Erfahrungen, Einsichten und Regeln in Zweifel zu ziehen: lacht ihn aus. Das beste wird seyn, daß ihr ihn selber tadelt. Pocht auf euer Gehör. Sagt, ihr habt diese oder jene Empfindung oder Handlung ausdrücken wollen; daß sich dergleichen Gänge auch bey andern Tonsetzern finden; daß sie sich vortreflich ausnehmen und so weiter. Laßt euch ein Stück von eurem Gegner vorspielen, und nehmt euch in acht, daß euch kein Bravo! entwische. Ihr werdet euch nicht empfindlicher rächen können, und euer Tadler wird es inskünftige wohl unterlassen, das geringste an euern Compositionen auszusetzen. Fahret auf diese Weise fort, meine Herren Candidaten, euch berühmt zu machen. Werdet alt und grau dabey, und seyd versichert, daß, wenn ihr nur in eurem Leben das Glück gehabt, irgendwo zu einer musikalischen Bedienung zu gelangen, daß euer Nahme sofort von Jahr zu Jahr in den Hof- und Staats-Calender, und aus selbigem in den ersten besten Anhang zu Walthers musikalischem Lexico wird eingetragen werden. Alsdenn seyd ihr verewigt. Ihr werdet mit einem Bach, Fux, Graun, Hasse, Händel, Stölzel oder Telemann in einem Buche leben, und die Nachwelt wird sich nicht die Mühe geben, zu untersuchen, wie weit ihr es in Vergleichung mit diesen Männern in der Tonkunst gebracht gehabt. Genug, ihr habt euer Glück mit der Musik gemacht; und wer dieses thut, der ist ein Musicus, ein grosser, vortreflicher Musicus.

Die Betrachtung über den Wetteyfer unserer angehenden Componisten, sich berühmt zu machen, hat mich von den allerliebsten nicolaischen Sonaten abgeführet. Ich kehre zu selbigen zurück, um noch ein Paar Proben auszuzeichnen. Ich bin heute einmahl bey böser Laune, und weiß mich durch nichts anders, als durch das Anschauen einiger der raffinirtesten Wendungen unsers Herrn Verfassers aufgeräumt zu machen. Vielleicht ist es eine Grille, die zu nichts hilft. Ey nun! hat nicht jedermann die seinigen? Doch ehe ich zu diesen Proben komme, die eigentlich die Harmonie betreffen, so will ich nach Anleitung des Allegro aus der ersten Sonate, in Es dur, Seite 2. zeigen, wie der Herr Verfasser ein Tonstück, in Absicht aufs Ganze, zu behandeln pfleget.

Es besteht die erste Clausel dieses Allegros aus sechzehn Tacten im Viervierttheiltact. Der Gedanke, womit dasselbe anfänget, wird im zweyten und dritten Tacte, und also überhaupt dreymahl hintereinander wiederhohlt, worauf

auf in der erstern Hälfte des vierten Tacts eine Fermate angebracht wird. Billig war es auch, nach dieser sauern Arbeit etwas Athem zu schöpfen, oder eine Prise Taback zu nehmen. Es ist keine Kleinigkeit, eben dieselbe Passage dreymahl hinter einander zu spielen. Daß hier übrigens ein halber Tact fehlen müsse, ist auch ohne daß man die viertehalb Tacte unsers Allegro hieher seßen dürfe, leichte zu errathen. Hätte der Herr N. in der Folge der ersten Clausel einen ähnlichen Fall vorgebracht, so würde, so zu sagen, eine Ordnung in der Unordnung gewesen seyn. Man hätte in dem Zahlmaaß ein gewisses Verhältniß bemerket, und das würde alsdenn wenigstens den Verstand befriediget haben, wenn auch das Gehör zwey- oder dreymahl dabey gelitten hätte.

Mit der zweyten Hälfte des vierten Tacts hebet sich ein neuer Gedanke an, dessen Größe einen Tact ausmachet, und welcher sich also bis auf die erste Hälfte des fünften Tacts erstrecket. Dieser Gedanke wird vermittelst der Transposition wiederhohlet, worauf in der zweyten Hälfte des sechsten Tacts der dritte neue Gedanke zum Vorschein kömmt. Selbiger ist der Größe nach dem vorhergehenden zweyten gleich; und wird auf eben denselben Chorden erstlich einmahl ganz, und einmahl halb wiederhohlet, wodurch eine abermahlige Verwirrung im Rhytmus, und zwar ein Fünfer entsteht. Oben wurde selbige durch einen Dreyer verursachet. (Ich zerlege den Viervierteiltact in einen Zweyvierteiltact, und zähle darnach den Sectionalnumerus.)

Wird nun nicht bald ein aus dem Hauptsaße des Stückes fließender Gedanke kommen? In jedem Tonstück muß doch unstreitig so etwas seyn, was unter dem übrigen ein wenig hervorraget. Dieses etwas, es mag nun sogleich zum Anfange, in der ersten Sectionalzeile, oder in der zweyten vorkommen, nenne ich den Hauptsaß, der durch Wiederhohlungen, Verseßungen, Nachahmungen und Zergliederungen bearbeitet werden muß. Die daraus auf verschiedne Art entstehenden Passagen dienen dazu, die **Einheit** des Tonstückes mit zu erhalten. Wenn man den Hauptsaß, oder die daraus fließenden Gedanken, nach einem gemachten vernünftigen Plan, mit einem neuen Nebengedanken abwechselt, und diesen ebenfals wie den vorhergehenden, in gehörigem Verhältnisse, bearbeitet: so entspringet aus dieser Verbindung des Hauptsatzes mit dem Nebensaße, und der sowohl aus diesem als jenen entspringenden Theile, die gewissermassen so viele neue Säße in ihrer Art sind, die **Mannigfaltigkeit** eines Tonstückes. Wie ist das Allegro des Herrn Nicolai in Absicht auf die Einheit beschaffen? Man urtheile selbst.

Dreyerley ganz von einander unterschiedne Gedanken sind schon da gewesen. Nun tritt, zum Ausgange des verunglückten Rhytmus, mit dem Anfang des neunten Tacts der vierte Gedanke, der aus einem wiederholten Einer besteht, und zum Anfange des zehnten Tacts der fünfte Gedanke ein, der sich mit der Cadenz im eilften Tacte endigt. Man nehme allhier Gelegenheit, den Reichthum der Gedanken unsers Herrn Verfassers zu bewundern. Gehöret nicht eine besonders glückliche Minerve dazu, von Absatz zu Absatz etwas neues vorbringen zu können? Wie bunt, wie gustuös, wie einige galante Componisten zu sprechen pflegen! Wegen des Worts Neues muß ich erinnern, daß ich die Bedeutung desselben nur respective nehme, nemlich in so weit dieser oder jener Gedanke zum erstenmahle vom Herrn Nicolai gebraucht wird; es mag selbiger sonst entlehnet worden seyn, woher er will.

Ohne Zweifel würde die erste Clausel des Allegro zu kurz geworden seyn, wenn selbige mit der vorhin bemeldten Cadenz wäre geschlossen worden. Der Herr Verfasser beherzigt diesen Umstand ganz klüglich, und fanget also einen neuen Periodum an, ehe er dem ersten Paragraph des Stückes sein Ziel setzet. Es wird also mit dem zwölften Tact ein neuer Gedanke, nemlich der sechste, eingeführet, der bis zum Ausgange des dreyzehnten dauert, worauf ein den ernstlichen Schluß ankündigender Gedanke, der Ordnung nach der siebente, (o die böse Zahl!) im vierzehnten Tacte erscheinet, der in dem folgenden wiederhohlet wird, und in dem sechzehnten die Schlußnote würklich darbringet.

So verhält es sich mit dem ersten Hauptabschnitte des Allegro, wovon die Rede ist. Soll ich noch den zweyten beschreiben? Kann man nicht vom ersten auf den zweyten schließen?

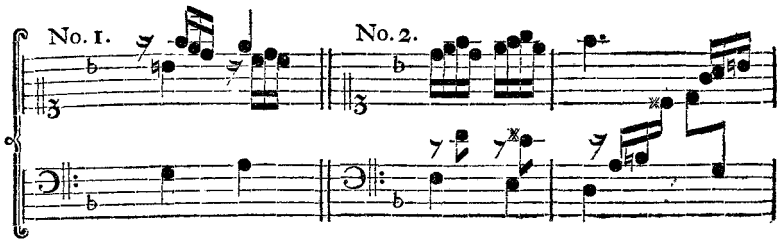
Merkt es euch anitzo, meine Herren Candidaten der Setzkunst, wie ein Tonstück, wenigstens ein Solo, beschaffen seyn müße. Ziehet euch Regeln und Maximen aus dem eben beschriebnen Tonstucke. Setzt euch hin, und probirt. Ziehet ein Paar Seiten voll Linien; setzet den Ton und die Tonart fest, woraus euer Stück gehen soll. Theilet eure Notenzeilen durch so viele perpendicular Striche ein, als ihr etwann glaubt, Tacte erfinden zu können. Doch dieses wird euch wenig Mühe machen. Componiren heißt ja zusammensetzen, und nicht erfinden. Theilet eure Zeilen immer getrost ein, und setzt euch vors Griffbrett. Wollen die Gedanken nicht so gleich kommen, so spielet euch etwas von andern Tonsetzern vor. Nehmet aus jedem drey oder vier Gedanken, und transponirt solche mit einer kleinen Veränderung in den

Haupt-

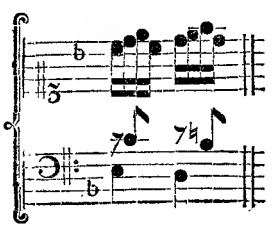
Hauptton, woraus ihr componiren wollt, und deſſen Nebentöne. Füllet die abgemeſſenen leeren Plätze eures Papiers, und zwar dergeſtalt aus, daß von Abſatz zu Abſatz ein neuer Gedanke komme. Die Abſätze können bald aus Zweyern, Dreyern, Vierern oder Fünfern beſtehen, ſo wie es die gefundnen Gedanken mit ſich bringen. Wenn nur die Modulation ſo einiger maſſen zuſammen hänget; der Rhytmus mag beſchaffen ſeyn, wie er will; daran iſt ſo wenig als an Quinten und Octaven, falſchen Bindungen und unrichtigen Auflöſungen einer Diſſonanz gelegen. Schreibt über euer Stück Allegro, oder Andante; macht drey oder vier Stücke von dieſer Art aus einem Ton; und ſchreibt über das erſte Sonate. Macht ſechs ſolcher Sonaten, und laufft damit zum erſten beſten Notenverleger. Ihr werdet euch innerhalb zween Monathen gedruckt und wenn der Verleger ein Paar gelehrte Zeitungsſchreiber zu Freunden hat, euch über und über mit Lorbeern bedeckt ſehen —.

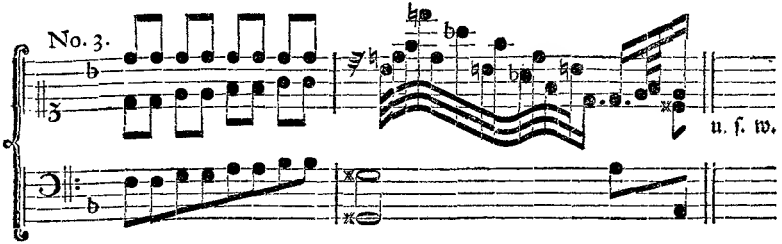
Wird es nicht bald Zeit ſeyn, meine Anmerkungen über die vortreflichen nicolaiſchen Partien zu ſchlieſſen? Im Augenblick. Man nehme annoch ein Paar Feinigkeiten mit. Man darf nicht glauben, daß ich ſie alle zuſammentragen werde. Behüte der Himmel! Das ganze Werk iſt ein Formularbuch von dergleichen Sachen.

No. 1.



No. 2.





Der erſte Tact von No. 3. iſt vom Herrn Nicolai mit viermahl geſchwänzten Noten durchgearbeitet worden. Weil aber ſelbiger nur des Zuſammenhanges wegen allhier nöthig iſt, ſo habe ich zur Erſparung des Notendruckes, in gegenwärtiger Vorſtellung, die Hauptnoten der Melodie dafür genommen. Die Sache betrift nemlich nicht den erſten, ſondern den zweyten Tact, wo ſich viele verwundern werden, wie die Accorde gis h d f, und as h d f in dem Tone D mol ſo ſinnreich in eins können zuſammen geſchmolzen werden, allhier wo nicht die geringſte Spur einer Enharmonie vorhanden iſt. Beynahe mögte ich die Urſache davon errathen. Weil der Herr Verfaſſer im Reden niemahls das as vom gis unterſcheiden, ſondern beſtändig gis ſagen wird: ſo wird er in den Gedanken ſtehen, daß ebenfals im Schreiben nicht viel daran gelegen iſt, ob unter g mit einem Kreutz, oder unter a mit einem Be ein Unterſcheid gemachet wird. Er überläſſet ſich alſo in dieſem Stücke ſeiner Fantaſie, und ſchreibet das gis mit as, wenn es ihm ſo einkömmt, und as mit gis, wenn ihn die Bewegung der Feder dahin führet — .

Ich bedaure den Herrn Nicolai, daß er ſich mit den Regeln der Harmonie nicht bekannter gemachet hat. Gute Finger und ein gutes Naturell ſcheint er zu haben. Erlauben es ihm ſeine Umſtände, ſo fange er noch an, aus allen Kräften zu ſtudiren. Beſſer ſpäte als niemahls. Vielleicht liegt noch der gröſte Virtuoſe in ihm verborgen. Er iſt nicht der einzige, dem ſeine Erſtgeburt verunglücket iſt. Beſſer iſt es, daß das erſte ſchlimm geräth, als das lezte, wenn man es nicht gleich vom Anfang haben kann, wie man wollte. Einem Clavieriſten iſt die Wiſſenſchaft der Regeln nöthig, und einem Organiſten noch mehr. Nichts kann ſchön ſeyn, was nicht regelmäßig iſt. So wenig man mit Kleckſen ſchön mahlen kann: ſo wenig kann man mit böſen Quinten und Octaven ſchön componiren. Weg mit dergleichen Sudeleyen! Wozu nu-

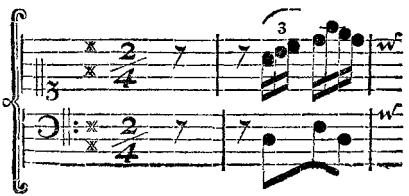
get es ferner, daß ſich gute einzele Stellen finden, wenn das Ganze nichts tauget? Wie kann aber das Ganze taugen, wenn die verſchiednen Theile nicht gut zuſammengeſetzet ſind; wenn unter den verſchiednen Theilen keine Aehnlichkeit, keine Ordnung iſt; wenn wider den Rhytmus gefehlet wird, und ſo weiter?

C'eſt peu qu'en un ouvrage, ou les fautes fourmillent,
Des traits d'esprit ſemez de tems en tems petillent.
Il faut que chaque choſe y ſoit miſe en ſon lieu,
Que le debut, la fin repondent au milieu;
Que d'un art delicat les pieces aſſorties
N'y forment qu'un ſeul tout de diverſes parties;
Que jamais du ſujet le discours s'écartant,
N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant.
Boileau.

No. 16.

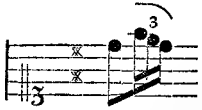
Deux concerts pour le claveſſin avec le violon, compoſées par Mr. Jean Georg Arnold, Organiſte à Suhl. Aux depens de la veuve du feu Balthaſar Schmid à Nuremberg.

Hier finden ſich zuförderſt auf dem Titel einige Fehler wider die franzöſiſche Sprache, als compoſées, anſtatt compoſés; ferner du feu, anſtatt de feu. Noch beſſer wäre es, wenn es hieße de la veuve Schmid, kurz weg. Ferner avec le violon, anſtatt avec un violon; und endlich Georg, anſtatt George. Hernach hätte der Titel überhaupt auf eine andere, dem Character der Stücke gemäßere Art eingerichtet werden können, z. E. Sonates en Trio, pour le clavecin & un violon; oder Pieces de clavecin en Sonates, avec accompagnement de Violon, u. ſ. w. Als ich den erſten Blick auf die Noten warf, und ſogleich zum Eingang der erſten Sonate folgenden Fehler gewahr ward:

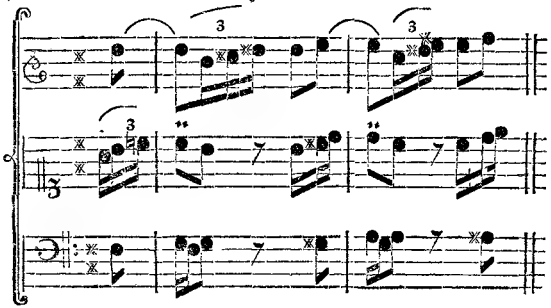


ſo

ſo hätte mich ſelbiger beynahe abgeſchrecket, die Stücke weiter anzuſehen, wenn ich nicht den Anfang der zweyten Clauſel damit verglichen, und allda gefunden hätte, daß der Fehler nicht von dem Herrn Arnold, ſondern von dem Kupferſtecher herrühret, welcher nemlich die erſte von den vier Sechzehntheilen d fis e d, zu einem Achttheile, die drey lezten Noten hingegen zu einer Triole hätte machen ſollen, als:



Man kann nicht läugnen, daß der Herr Verfaſſer den Geiſt des Trios ziemlich kennet. Man trift nicht bloſſe Sexten- und Terzengänge an. Es ſind ſelbige mit Gängen von einer anderer Natur, und mit artigen Nachahmungen auf verſchiedene Art durchgewirket worden. Der Geſang an ſich iſt natürlich und leicht; zwar nicht neumodiſch, oder mit gewiſſen gezwungenen künſtlichen Aufhaltungen der Hauptnoten ausgeſchmücket, aber auch nicht altfränkiſch. Ueberhaupt muß man in Abſicht auf die Ausarbeitung den Herrn Verfaſſer aus der Anzahl der gemeinen Componiſten herausnehmen. Welcher von dieſen, und wenn man ſie alle zuſammenfaßte, würde ein Andante, wie das zu dem erſten Trio, Seite 2. hervorzubringen im Stande ſeyn? Indeſſen, wenn wir auch die Ordnung der Modulation an verſchiednen Oertern und gewiſſe andre Dinge übergehen, ſo iſt dennoch die harmoniſche Beſchaffenheit des Satzes nicht durchaus ſo beſchaffen, daß ſie nicht annoch einer ſcharfen Feile nöthig hätte. Ich will zum Beweiſe ein Paar Stellen anführen.



LXXXVI. Brief.

Berlin, den 14. November 1761.

Fünfte Nachricht
von neuen und alten muſikaliſchen Schriften.

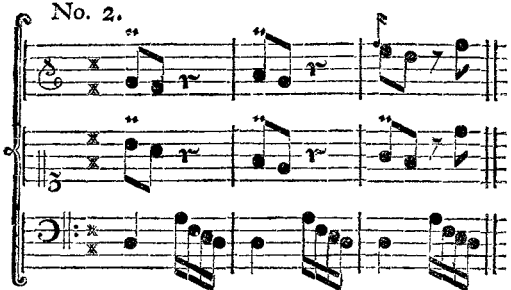
Beſchluß des vorhergehenden Artikels.

Der Fehler iſt allhier zwiſchen den beyden Oberſtimmen, wo die Violine mit dem Clavier in einem Tempo in denjenigen Ton zuſammengeht, in welchen ſich die Diſſonanz auflöſet. Selbiger kann aufs nächſte auf die eine oder andere von folgenden beyden Arten gehoben werden:

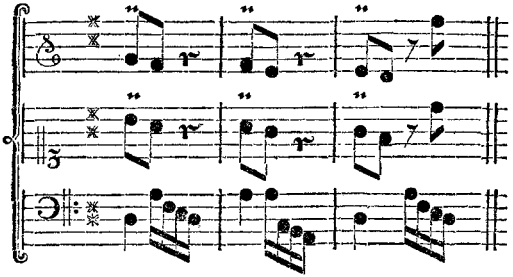
oder

Es iſt wahr, daß alsdenn die Bindung d⁀d, und e⁀e wegfällt, und daß die leztere von den beyden Noten jedesmahl durch einen erneuerten Umſchlag vorgetragen werden muß. Aber hierauf kömmt es nun wohl in der galanten Schreibart nicht an; und hernach iſt auch die Diſſonanz nicht in der höchſten, ſondern in der Mittelſtimme, die das Clavier hat, enthalten.

No. 2.

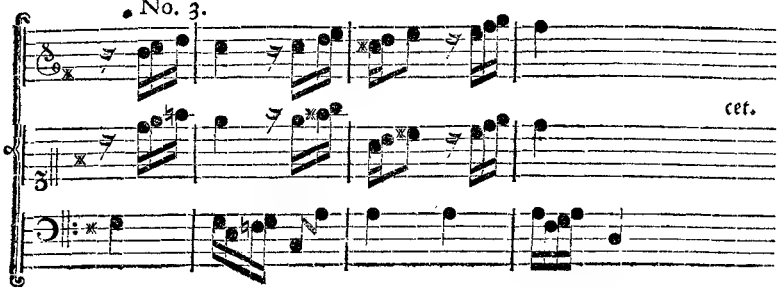


Hier iſt der Baß im zweyten Tact unrichtig, und die zwiſchen dem zweyten und dritten Tact vorhandne Fortſchreitung in den beyden Oberſtimmen, wodurch die Diſſonanz vor ihrer Auflöſung aus ihrer Stimme geriſſen wird, iſt auch nicht gut. Auf folgende Art möchte nichts dawider einzuwenden ſeyn:

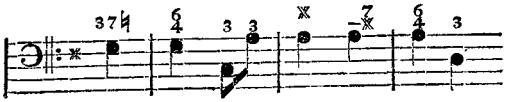


Noch eine ſehr ſtark transponirte Paſſage will ich beybringen. Sie iſt die folgende:

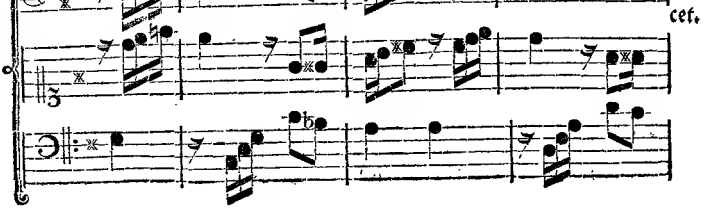
No. 3.



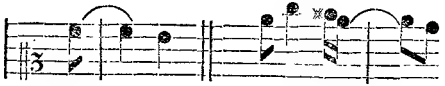
Ich will die Harmonie hievon mit größern Noten im Generalbaß vorstellen:



Fürs erste wird der Sextquartenaccord allhier auf eine unrichtige Art, anstatt des harmonischen Dreyklanges, gebraucht. Fürs zweyte ist die Fortschreitung vom ersten zum zweyten Tact, in Absicht auf die Harmonie zum lezten Achttheile des ersten Tacts a c e, und die zum ersten Viertheile des zweyten Tacts, a c i s e, mangelhaft. Entweder sollte die Harmonie von c e g den ganzen ersten Tact durch bleiben, und selbige nicht eher als zum Anfange des zweyten abgewechselt werden. Oder sollte ja die Abwechselung eher Statt finden, so muste der Uebergang von der dur Harmonie c zu der dur Harmonie von A, auf ganz verschiedne Art, mit einem ganz andern Accorde, bewirket werden, um nicht den Uebergang steif und frostig zu machen. Es ist schon eine alte Regel, daß eine in Arsi vorgebrachte Harmonie nicht in Thesi wiederhohlet werden soll, überhaupt gesprochen; denn die Verschiedenheit der Umstände kann die Regel verändern. In dem Exempel des Auctoris sind nun zwar von der Arsi a c e, zur Thesi a c i s e, zweyerley Arten von Harmonien. Aber da der Grundton von den beyden Harmonien einerley ist, nemlich A, und beyde Harmonien einen Dreyklang machen, so ist dieser Fall, nach seiner Art gehörig betrachtet, ebenfals wider die vorgebrachte Regel; und die Erfahrung beweiset es, daß der Zusammenhang des ersten und zweyten Tacts in dem angeführten Exempel das Ohr im geringsten nicht vergnüget. Sollte die nächste Correction nicht auf folgende Art bewerkstelligt werden können?



Es finden sich hin und wieder Bindungen in den Arnoldischen Trios, wo die lezte von den beyden Noten größer ist, als die erste, z. E.



Solche Bindungen taugen nicht. Die beyden Noten müßen entweder am Wehrte gleich, oder die erste größer seyn, als die zweyte, nicht aber umgekehrt. Das kleine muß an etwas grössers, nicht aber das große an etwas kleiners gebunden werden.

No. 17.

II. Sinfonie a quattro, cioè Violino I. Violino II. Viola, Violoncello o Cembalo, compoſte da un famoſo Maeſtro. Paio Imo. Alle ſpeſe di Giovanni Vlrico Haffner, Sonatore di Liuto in Norimberga.

Wenn dieses Paar Synfonien von einem angehenden Seßkünstler ist: so ist es nicht uneben von dem Verfasser, daß er, obwohl in ungleichem Falle, mit dem Apelles hinter dem Gemählde lauschen, und die Urtheile der Welt darüber vernehmen will. Ich sage **in ungleichem Falle;** denn Apelles war schon ein berühmter Meister; ein Umstand, der sich bey keinem angehenden Componisten findet, und in Ansehung dessen, wenn diese Synfonien würklich von einem solchen jungen Züchtling der Musen sind, der Titel der Synfonien falsch ist. Schreiben sich selbige aber von einem schon mit Ruhm bekannten Seßer her, so sehe ich nicht die Ursache ab, warum man nicht seinen Nahmen auf den Titel geseßet hat. Dieser Nahme würde eine weit größere Empfehlung für das Werkchen gewesen seyn, als das Prädicat *famoſo Maeſtro* —. Vielleicht stehet der Herr Verfasser dieser Synfonien in keiner musikalischen Bedienung, oder hat er ja eine, so ist es keine Capellmeisterstelle, keine Concertmeister- Hof- Kammercomponisten- oder Musikdirectorstelle, und so weiter. Da wird nun der Abgang einer solchen vornehmen musikalischen Würde durch die Wörter *famoſo Maeſtro* erseßet werden sollen. Man weiß, daß man in Nürnberg, und überhaupt im Reiche, sehr stark in der Cerimonienkunst ist — ; daß derjenige die meisten Verdienste hat, der den längsten Titel besitzet, und so weiter. Wenn nun der Herr Verfasser der beyden Synfonien

fonien etwann keinen musikalischen Titel hat; selbige aber, nach dem Urtheile des Herrn Haffners, gleichwohl so beschaffen waren, daß er glaubte, den Verlag derselben wagen zu können: war es da dem Herrn Verleger zu verdenken, daß er den Titel der Synfonien so einrichtete, wie er es für seine mercatorischen Absichten am bequemsten erachtete, das Werk desto eher an den Mann bringen zu können? Derselbe, als ein kluger Mann, wollte sich in die Schwachheit der Menschen schicken, die nur nach dem äusserlichen zu urtheilen pflegen. Er sahe zum voraus ein, daß sein Autor sich mit seinen Sachen den Titel *famoso* erwerben würde. Er krönte ihn vermittelst eines prophetischen Geistes zum voraus. —

Ich will mich in keine weitläuftige Untersuchung der Beschaffenheit dieser beyden Synfonien einlassen. Nach der Art des Gesanges, der Modulation und des Rhytmus zu urtheilen, so scheinen sie entweder von dem Herrn **Galuppi** selbst, oder von einem Galuppianer zu seyn. (Denn nicht nur die grossen Meister der Kunst, sondern auch die Irrlichter des Parnasses pflegen ihre Nachahmer zu haben.) Sollte es sich, bey einer von jemanden etwann vorzunehmenden Probe finden, daß die harmonische Einfassung der Gedanken ebenfals galuppisch wäre: so weiß schon jedermann, was man davon denken soll. Man kann nicht weniger durch Fehler, als durch seine virtù berühmt werden. Der Herr Galuppi, und alle die wie er schreiben, sind in diesem Falle. Der Herr Galuppi besitzet die vortreflichsten Gaben der Natur, zwar nicht, neue Ideen zu erschaffen, sondern die schon vorhandenen zusammen zu setzen, und durch einige Favoriformelchen des Geschmackes der Zeit aufzustutzen. Er schreibet viel und flüchtig. Wäre derselbe zur regelmäßigen Composition angeführet worden, eine Sache, die seit langer Zeit in Italien nicht mehr Mode ist, so würde er sich zwar vielleicht niemahls zu dem Range eines Graun, oder Hasse, geschwungen, aber doch den Ruhm eines untadelhaften Componisten erworben haben.

Damit man nicht ohne alle Känntniß der Beschaffenheit der beyden Sonaten davon komme, so will ich aus der ersten Clausel des Allegro der ersten Synfonie aus dem Bdur einige Sachen bemerken. Diese erste Clausel besteht, wo ich richtig gezählt habe, aus neunzig Tacten im Zweyzweytheiltact. Bis zum sechs und funfzigsten Tacte bleibt der Componist in dem Haupttone Bdur, und von dem sieben und funfzigsten an lenket er sich in die Nebentonart F dur, in welche die erste Clausel schliesset. Wenn auch bewiesen werden könnte, daß

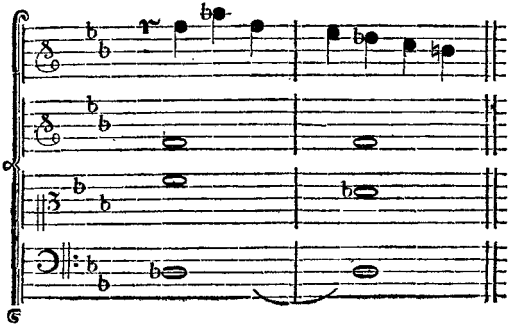
derselbe sich nicht über die Zeit in dem Haupttone aufgehalten hätte, und daß es mit dem Verhältnisse dieses Aufhalts in Ansehung des Nebentons F seine Richtigkeit hätte, welches aber nicht bewiesen werden kann: so wird doch weder der Verstand noch das Gehör damit zufrieden seyn, daß sich in diesen sechs und funfzig Tacten so wenig Mannigfaltigkeit in der Harmonie findet. Alle in diesem Raum gebrauchte harmonische Sätze lassen sich auf den leyermäßig herrschenden Dreyklang des Haupttons b d f, und den Dreyklang der Dominante f a c zurücke führen. An einem Paar Oertern werden selbige mit dem Septimensatz c e s g b oder dem davon abstammen Secunden- oder Serquintensatz unterbrochen; und das ist die ganze Verschiedenheit der Harmonie in dem Raum von sechs und funfzig Tacten. Den Regeln einer guten Ordnung zu Folge, hätte sogleich nach dem acht und zwanzigsten Tacte, nach der Fermate, die Modulation auf eine geschickte Art verändert werden sollen. Jedes gut gebildete Gehör erwartete diese Veränderung; und ich glaube beynahe, daß dieser Umstand dem Herrn Verfasser mehr als zu wohl bekannt gewesen. Warum hat er denn in diesem Puncte dem Gehör kein Gnüge gethan? Vermuthlich deßwegen, weil er das Gehör auf eine sinnreiche Art hintergehen wollen. Er wollte nicht thun, was es verlangte oder erwartete, um nicht alt, oder gemein zu schreiben. Er that, was es nicht erwartete, und blieb noch eben so lange, als vorher, an dem Tone B kleben. Auf diese Art schrieb er etwas neues, und recht gustuöses. Er blieb bey der Klinge; aber — so daß einem bange wird, wenn man es anhöret; zumahl, wenn nach der Fermate ein neuer Gedanke zum Vorschein kömmt, der der Anfang einer zweyten Syfonie in B dur zu seyn scheinet, nachdem die erstere noch nicht einmahl geendigt ist. Genug von der Tonordnung. In Ansehung des Rhytmus, so ist selbiger fürs erste vom fünf und zwanzigsten bis zum acht und zwanzigsten Tacte, welcher pausirt wird, und mit einer Fermate bezeichnet ist, mangelhaft. Wäre dieser leztere Tact mit den weissen Noten f f, über deren leztern die Fermate hätte Platz finden können, ausgefüllet: so wäre der Satz nicht nur in Ansehung des Sectionalverhalts richtig, sondern es wäre selbiger auch in Absicht auf die im neun und zwanzigsten Tacte folgende Harmonie b d f, erträglicher gewesen.

Fürs zweyte findet sich vom zwey- bis zum fünf und funfzigsten Tact ein langweiliger, verdrießlicher Numerus. Diese vier Tacte, die soviel als nichts bedeuten, hätten ohne den geringsten Schaden des Ganzen wegbleiben können.

Fürs dritte ist zwischen dem fünf- und dem neun und siebzigsten Tact, ein Tact zu viel, nemlich der sechs und siebzigste. So sieht es mit der Beschaffenheit des Rhytmus bey unserm Verfasser aus.

Wie

Wie steht es denn mit der Melodie an sich? Viele Passagen, wenig Gesang. Und wie mit der Harmonie? Man urtheile aus folgender Probe:



No. 18.

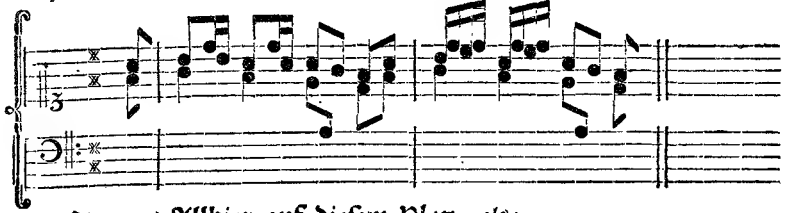
Wohlgeübter Organist, das ist, vier und zwanzig grosse Präludia für die Orgel, aufgesetzt vom Herrn Johann Anton Kobrich, Stadt-Pfarrorganisten in Landsberg. In Verlag Johann Ulrich Haffners, Lauteniſten in Nürnberg.

Der Titel ist falsch, und sollte heissen: **Ungeübter und Unterricht brauchender Organist.** Denn wenn man jemahls etwas unsinniges für die Orgel gesehen hat, so ist es gegenwärtiges Werk. Es ist wahr, daß die meisten Organisten nicht anders spielen, als Herr Kobrich schreibt. Aber so dreist sind sie doch nicht, daß sie solch Zeug in öffentlichen Druck geben. Man sieht aus gegenwärtigem Werke, daß die Orgelspielkunst so sehr bey den Römisch-Catholischen in Deutschland abzunehmen anfängt, als sie bereits bey den Protestanten abgenommen hat. Dieses aber braucht keinen Wunder zu nehmen, wenn man bedenkt, daß ehedessen die Orgelcandidaten aus der Fuge, und nicht aus Operarien oder Murkyen examinirt wurden. Dieses Examen geschahe auf der Orgel, und nicht auf dem Clavizimbel; und folglich hatten die jungen Leute alle Ursache von der Welt, sich unter der Anweisung eines guten Meisters nicht allein gründlich in der Setzkunst zu üben; sondern sich zugleich, nach Anleitung ächter Muster, mit dem wahren Geschmack der Orgel bekannt zu machen. Damahls aber hieß keiner ein guter Meister, der nicht entweder ein **Kerl** oder **Froberger** selbst; oder, mit der Einsicht und Fähigkeit dieser

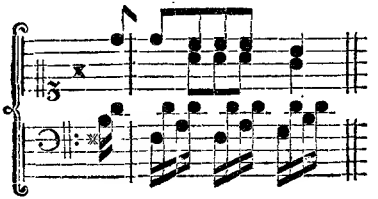
Meister

Meister der Kunst, zu denken und zu spielen im Stande war. Ich glaube zur Ehre meines Vaterlandes, daß hin und wieder noch mancher Kerl oder Froberger stecken mag. Aber warum leben sie so incognito, meine Herren? Warum lassen sie ihre Kunst nur an demjenigen Orte, wo sie leben, bewundern? Die neuen Drucknoten warten auf sie. Lassen sie sich von ganz Deutschland, von der ganzen Welt bewundern.

Der Herr Kobrich ist nicht derjenige, der die Aufmerksamkeit der Welt auf sich ziehen wird; oder es müßte deßwegen seyn, weil er nichts weniger als gute Orgelstücke liefert. Ein Sammelsuri von den abgedroschensten und ausgepfiffensten Einfällen, die wechselsweise bis zum Eckel transponiret werden, und woran das Pedal zufälliger Weise von Zeit zu Zeit, etwann zwey- oder dreymahl in jedem Stücke, mit einer vier oder fünf Tacte liegenbleibenden, und mitten unter einer Dissonanz verschwindenden Note, Antheil nimmt; ein ewiges Gelärme mit gebrochnen Sätzen; unvorbereitete Dissonanzen, unaufgelöste Dissonanzen, Quinten und Octaven, leere Sätze, falsche Bäße — ; wer 24 musikalische Quodlibets für die Drehorgel eines Schattenspielers verlanget, dem werden die 24 Präludien des Herrn Kobrich zu statten kommen. Nirgends findet man eine Spur vom Gesange, ausgenommen wenn etwann aus einem alten Gassenhauer ein Claüselchen entlehnet wird, z. E. aus Ihr Schönen höret an, als:



Oder aus Allhier auf diesem Platz, als:



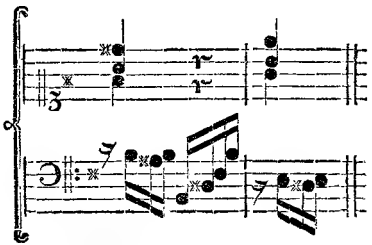
LXXXVII. Brief.

Berlin, den 21. November 1761.

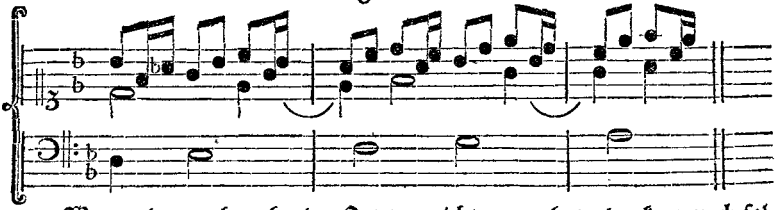
Sechſte Nachricht
von neuen und alten muſikaliſchen Schriften.

Beſchluß des vorhergehenden Artikels.

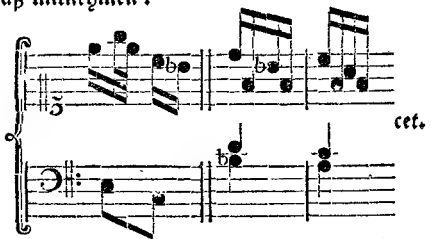
Die folgende Art, die Septimen über ſich aufzulöſen, wird ſo viel ich weiß, in keinem Buche von der Compoſition gelehret. Sie hat folglich ihren Urſprung dem Herrn Kobrich zu danken. Vortrefliche Erfindung, die ihren Urheber ſo gut, als den Midas ſein langes Ohr, verewigen muß! Man ſehe und höre!



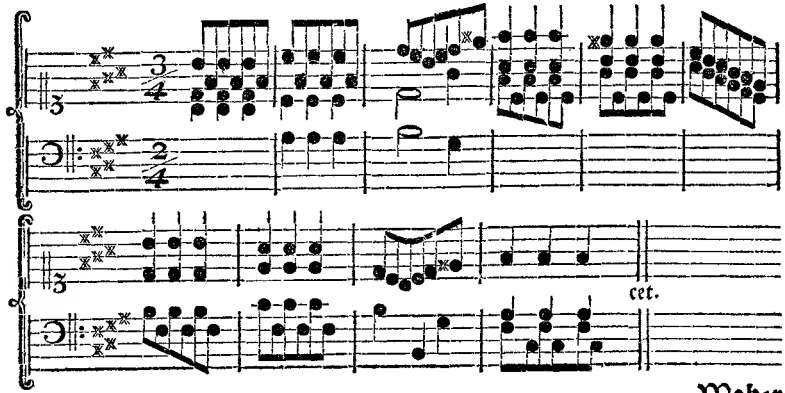
Ferner



Wer an den vorhergehenden Octaven nicht genug hat, der kann noch folgende zum Spaß mitnehmen:



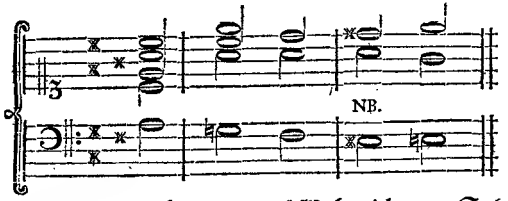
Ein Präludium pflegt ſelten ohne eine Fuge zu ſeyn. Der Herr Kobrich hat auch hierinn der Gewohnheit einmahl folgen wollen, wie man aus nachſtehendem Anfang eines ſolchen Kunſtſtückes erſehen kann:



Woher

Woher ich weiß, daß dieses Stück eine Fuge seyn soll, da der Titel einer Fuge nicht darüber steht: Ich habe manchesmahl in den Kirchen ein Stück von der Beschaffenheit des gegenwärtigen auf der Orgel spielen hören, und so oft solches geschahe, so pflegte immer ein Musicus den andern anzustossen, und zu sagen: **Das soll eine Fuge seyn.** Daher habe ich diesen Nahmen behalten, und so weiter.

Meine Leser wissen nun schon, von was für einer Art von Virtuosen der Herr Kobrich ist. Damit sie aber sein Individuum noch auf mehrern Seiten mögen kennen lernen, so will ich annoch folgendes Exempel beyfügen:



Wer nicht weiß, was er bey dem mit NB. bezeichneten Satze eis a dis allhier denken, oder was er damit machen soll, der verfahre damit wie mit einer schmutzigen Tresse. Ins Feuer damit, so entsteht der Accord der übermäßigen Sexte f a dis.

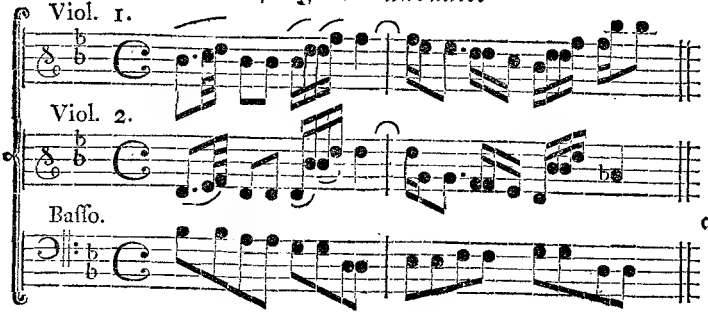
No. 19.

Divertimento primo per il Liuto obligato, due Violini e Basso, del Sign. Carlo Kohaut. Lipsia presso Giov. Gottl. Imman. Breitkopf, 1761.

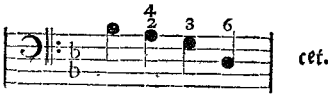
Alle Welt beschreibt den Herrn Kohaut als einen der vortreflichsten Lautenspieler unserer Zeit, der mit einer besondern Fertigkeit auf seinem Instrumente, vielen Geschmack verbindet. Da nicht das blosse Spielen, sondern die Beschaffenheit des Satzes hauptsächlich den eigentlichen Tonkünstler macht: so werden meine Leser wissen wollen, was in Absicht auf den lezten Punct der Herr Kohaut zu leisten gewohnt ist. Ich will ein Paar Tacte aus gegenwärtigem Werkchen auszeichnen, woraus man genugsam urtheilen kann. Die Lautenpartie lasse ich weg, weil ich glaube, daß die geheime Schreibkunst

dieſes Inſtruments den meiſten Leſern ſo wenig, als mir ſelbſt, bekannt iſt, und de occultis non judicat eccleſia. Man halte ſich alſo an den Violinen und dem Baſſe.

Anfang des Andante.



Den Ungeübtern zu gefallen will ich bemerken, daß, wenn die beyden Oberſtimmen ihre Noten behalten ſollen, das ſechſte Achttheil ſo wohl im erſten, als im zweyten Tact ein d ſeyn muß; ſoll aber der Baß bleiben, ſo muß ohnſtreitig die Melodie geändert werden, als welche nicht für folgende Harmonie gemacht iſt:



Die in der zweyten Violine, im zweyten Tacte, nicht reſolvirende Septime d wird vermuthlich in der Lautenpartie aufgelöſet werden, u. ſ. w.

No. 20.

Suite für die Gambe und den General-Baß, von Johann Gottfried Mente, Organiſten bey der Oberpfarrkirche zu Liegnitz. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imm. Breitkopf. 1754.

Eine Suite für die **Gambe** heißt, wenn wir deutſch ſprechen wollen, eine **Suite für das Knie**, oder kurzweg **Knieſtücke** — . Ich verzeihe es gerne dem Herrn Mente, daß er ſeine Stücke für die Baßkniegeige mit dem Nahmen einer Suite **für die Gambe** belegt. Er hat viele Vorgänger in dieſem

diesem Puncte, und fast alle Musiker bedienen sich des Worts **Gambe**, anstatt **Viola da Gamba**, oder **Baßkniegeige**. Vermuthlich schämet man sich, ich weiß nicht, aus was für seltsamer Zärtlichkeit, das Wort **Knie** im deutschen auszusprechen, und das Wort **Geige** damit zu verbinden. Haben aber die Italiäner etwann weniger zärtliche Ohren, als wir Deutschen, und klinget das Wort *Viola da Gamba* einem Italiäner nicht eben so, als uns das Wort **Kniegeige**?

Die Stücke des Herrn Mente haben alle Merkmahle des wahren Geschmacks der Kniegeige, so wie ein **Marais, Forcroix** oder **Decair** in Frankreich, bey uns in Deutschland aber die beyden berühmten **Hessen**, Vater und Sohn dieses Instrument zu behandeln gewohnt sind.

No. 21.

Choral-Melodien zu Herrn Prof. C. F. Gellerts geistlichen Oden und Liedern, welche nicht nach bekannten Kirchenmelodien können gesungen werden, von J. A. H. Leipzig, druckts und verlegts Joh. Gottl. Imm. Breitkopf. 1761.

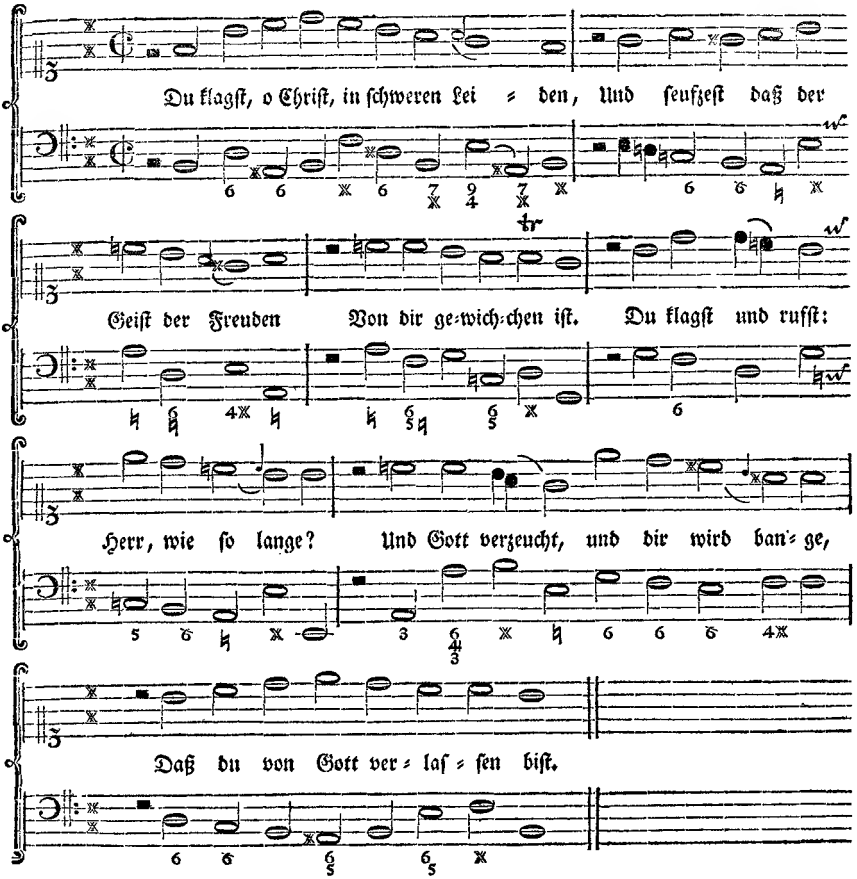
Der Verfasser, welcher vermuthlich der Herr Hüller ist, und welcher einen lobenswürdigen Trieb verräth, sich in allerley Arten von musikalischen Sätzen zu üben, schreibt in der Vorerinnerung: „daß ihn kein musikalischer Au„ctorstolz zu Verfertigung und Bekanntmachung dieser Melodien bewogen, und „daß es eine Thorheit seyn würde, nach den rühmlichen Bemühungen eines „Bachs, Quanz, und **Doles** noch Meisterstücke machen zu wollen." Ich habe nichts wider die Bescheidenheit des Herrn Verfassers zu erinnern. Wenn aber von selbigem die Melodien des Herrn C. P. E. Bach zu den Gellertischen geistlichen Liedern, wider die Absicht des Herrn **Bach**, zu Choralmelodien gemacht werden, so rühret dieses ohne Zweifel von einer kleinen Zerstreuung her —. Der Herr H. schreibt weiter: „daß sein Werkchen die Frucht einiger „der Andacht geheiligten Stunden gewesen; und daß wenn man seine Melodien „faßlich und leicht, und dem Inhalte der Lieder, so wie überhaupt dem Cha„racter der Kirchen-Melodien gemäß finden sollte, er nie Ursache haben würde, „seine geringe Mühe zu bereuen, sondern seine Absicht völlig erreicht sehen."

Es kann seyn, daß der Herr Verfasser nicht viele Mühe gehabt hat, seine Choralmelodien zu componiren. Aber vielleicht entstehet die Frage, ob nicht

würklich Mühe darzu gehöret, Choralmelodien zu verfertigen. Die Ursache davon ist leichte zu errathen. Der Musiker höret alle Tage nichts anders als künstliche Melodien. Ein Kirchenlied soll aber nichts weniger als gekünstelt seyn. Der Musiker muß sich also Gewalt anthun, nicht künstlich zu schreiben. Er muß alle ihm gewöhnliche melodische Wendungen von einer gewissen Art auf eine Zeitlang vergessen, und wie bekannt muß er nicht mit den wahren Kirchenmelodien seyn, um seine Ideen darnach zu bilden? Muster wahrer Kirchenmelodien findet man an den meisten von D. Luthern, Paul Speratus, Paul Eber, Lazarus Spengler, Nicolaus Hermann, Adam Reußner, und verschiednen andern, deren Nahmen mir nicht gleich beyfallen; kurz an allen denjenigen Liedern, die etwann bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Musik gebracht worden sind. Alle diese Melodien sind zwar leicht und faßlich, aber nicht platt, wässericht oder monotonisch; sie sind männlich, aber nicht hart oder gezwungen; der Gesang erregt das Gemüth zur Andacht, und nicht zum Tanz, wie verschiedne Melodien aus dem Hällischen Gesangbuch; sowohl der Sänger findet gnugsame Verschiedenheit in der melodischen Tonführung, als der Spieler einen reichen Stoff zur kräftigen harmonischen Begleitung des Gesanges; die Modulation geschicht auf eine ungezwungene natürliche Art; kurz es sind Choräle so wie sie seyn sollen.

Nach der äusserlichen Schreibart der Choräle unsers Herrn Verfassers zu urtheilen, so scheinen ihm die Eigenschaften eines Chorals nicht unbekannt gewesen zu seyn, ja ich glaube, daß er sich Mühe gegeben hat, sie zu erreichen. Ist ihm seine Absicht nicht völlig gelungen, so liegt vielleicht die Schuld daran, daß er sich noch nicht lange genug in der Andacht geübet hat. Ich bin versichert, wenn er inskünftige die Feder zu einem ähnlichen Zwecke ansetzen wird, als hier geschehen ist, daß er selbst die gegenwärtigen Lieder vielleicht weit strenger untersuchen wird, als ich es zu thun gesonnen bin, und daß er uns alsdenn wirkliche Meisterstücke liefern wird. Ich will nur über ein Paar Lieder und ein Paar Stellen aus andern meine Gedanken von mir geben.

Unter der Nummer 21. findet man das Lied: **Du klagst, o Christ, in schweren Leiden.** Die Absicht des Dichters ist, den schwermüthigen Christen in seinem Leiden aufzurichten. Mit was für Tönen sucht der Componist diesen Trost zu bewirken? Man höre:



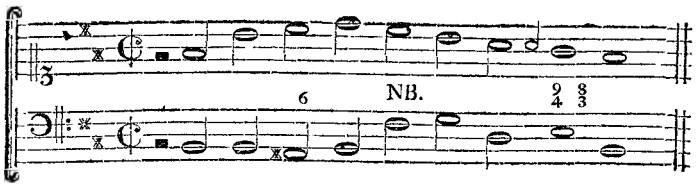
Dieſe Melodie iſt viel zu finſter, als daß ſie den Ausdruck des Troſtes enthalten ſollte. Sie iſt eher geſchickt, Schwermuth zu erregen, als zu vertreiben. Der Character des Liedes iſt alſo im Ganzen verfehlt. Wie verhält

es

es ſich mit den einzelnen Stücken der Melodie, und der dazu geſetzten harmoniſchen Begleitung?

Die erſte Zeile, iſt, ſo wie die dritte, vierte und ſechſte, in Anſehung des Geſanges an ſich betrachtet, ganz leicht zu ſingen: Hingegen kann man dieſes weder von der zweyten noch der fünften ſagen, das Leichte nach dem Styl des Chorals betrachtet. In der zweyten Zeile macht der Anfang derſelben g a g i s, **und ſeufzeſt**; und in der fünften der Sprung in die groſſe Sexte g — e, den Geſang ſchwer. Dieſes lezte Intervall ſchicket ſich in keine Choral-Melodie; zumahl bey einer darauf folgenden Veränderung der Modulation, wie allhier geſchicht.

In Abſicht auf dieſen lezten Punct bemerket man in der erſtern Hälfte des Liedes viel ſeltſames; ſogleich in der erſten Zeile, **Du klagſt o Chriſt in ſchweren Leiden**, findet man H mol, H dur, E mol, H mol und E mol. Bis zur fünften Sylbe iſt die Modulation in dem Haupttone H mol. Die zur fünften und ſechſten Sylbe gehöret nach H dur hin. Aus dieſem Tone gehet der Weg nach E mol zu, worauf das ais der achten Silbe den Ton H mol ankündiget, der aber auf der neunten Silbe wieder mit E mol verwechſelt wird. Es iſt gar nicht zu tadeln, daß der Herr Verfaſſer in der Begleitung die Harmonie zu vermannigfaltigen ſucht. Aber die Regeln der guten Modulation müſſen nicht darunter leiden. Was ſoll das H dur in H mol? Sollte der Baß an dem zweydeutigen Orte, nicht auf folgende Art richtiger und natürlicher ſeyn?



In dem Baſſe des Auctoris findet man die unvorbereitete Septime a-h, auf der ſiebenten Sylbe. Auch dieſe fällt allhier weg. In einem Choral müſſen alle Diſſonanzen legal behandelt werden.

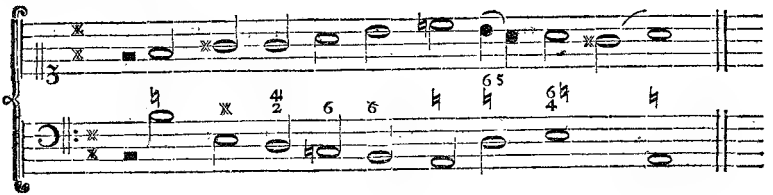
LXXXVIII. Brief.

Berlin, den 28. November 1761.

Siebente Nachricht
von neuen und alten muſikaliſchen Schriften.

Fortſetzung des vorhergehenden Artikels.

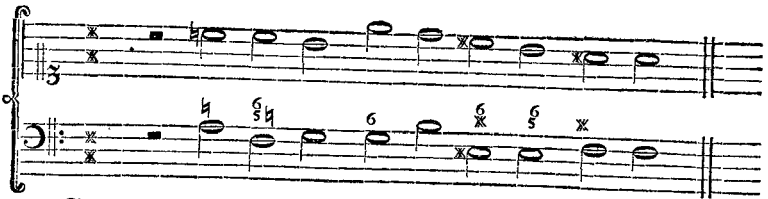
Ich komme zur zweyten Zeile, **und ſeufzeſt daß der Gott der Freuden.** Die unſchickliche Melodie g a gis könnte auf folgende Art ohne Zweifel am füglichſten verbeſſert werden:



Aber alles dieſes würde doch nur für ſich, nicht aber in Abſicht auf den Zuſammenhang, gut ſeyn. Fürs erſte wird dieſe zweyte Zeile mit einer ganzen Cadenz geſchloſſen; und ſie muß nur mit einer Abſatzformel geſchloſſen werden. Fürs zweyte taugt die Modulation nicht. Man kann wohl aus H mol ins A mol, oder aus einem weichen Hauptton in die weiche Tonart der kleinen Septime aus-

ausweichen; aber nur im Berühren oder Vorbeygehen. Es ist wider alle Regeln, in solchen Ton zu cadenziren, zumahl im Anfange eines Tonstückes. Was kann anders, als ein finstrer, gezwungner, rauher Gesang aus solchen Modulationen entspringen? Ich brauche zu meinem Beweise nichts weiter, als die angeführte zweyte Zeile in Absicht auf die vorhergehende erste. Welches wohlgebildete Gehör kann daran Vergnügen haben?

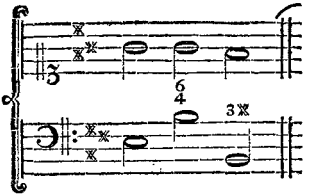
In der fünften Zeile, **und Gott verzeucht, und dir wird bange,** findet sich auf der zweyten Sylbe der Accord mit der kleinen Terz, der übermäßigen Quarte, und der grossen Sexte, a c dis fis. Dieser Accord hat allhier eine unrichtige Auflösung, indem die Baßnote nicht eine Stuffe hinauf, sondern eine Stuffe herunter gehen muß — Der **Sexquintenaccord** hätte hier sollen gemacht werden. Die ganze Zeile hätte übrigens sowohl melodisch als harmonisch auf eine ganz andere Art ausgebildet werden müßen, um keinem billigen Tadel ausgesetzet zu seyn; z. E. unter andern auf folgende leichte und plane Art:



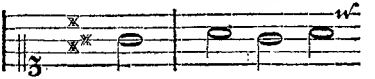
Genug von diesem Liede. Bey dem unter der No. 22. **O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe,** will ich weiter nichts erinnern, als daß, in den beyden ersten fünffüßigen Zeilen, ein Ruhepunct auf der vierten Sylbe hätte bemerket werden sollen. Der Poet hat es niemahls an der Cäsur fehlen lassen. Es ist wahr, daß die Melodie so beschaffen ist, daß die Cäsur auch allhier ganz natürlich gemachet werden kann. Aber warum hat der Componist diesen Umstand nicht entweder mit einem Halbzirkel, oder, nach der am Ende einer Zeile von ihm beobachteten Art, mit einer Pause angedeutet?

In der Melodie unter der Nummer 20. **Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen,** findet sich in der dritten Zeile eben dieser Fehler, wo die Gemeine einen fünffüßigen Vers in einem Athem singen soll. Noch ist die Modulation zwischen der dritten und vierten Zeile mangelhaft. Jedermann denkt, daß nach dem Absatz

die

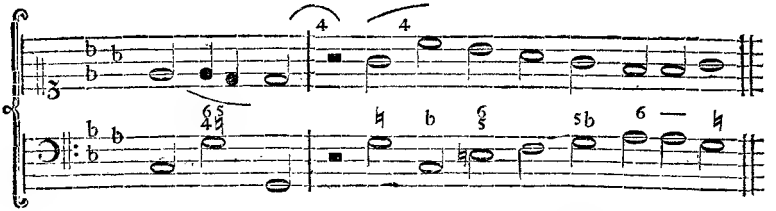


die folgende Zeile vermittelſt einer ganzen Cadenz in E dur endigen wird: und ſiehe! der Herr Verfaſſer kehrt ſchnell den Deichſel um, und geht nach Hauſe, in A dur, zurück. Die vier erſten Noten zu der Melodie der vierten Zeile,



machen ohne Zweifel einen ſehr matten und froſtigen Geſang. Sie ſagen dem Gehöre ſo viel als nichts. Man ſchlage das Lied nach. Sie klingen auſſer dem Zuſammenhange noch beſſer, als darinnen.

In dem ſiebzehnten Liede, **An dir allein, an dir hab ich geſündigt,** fehlt wider der vorhin vermißte rhytmiſche Ruhepunct in der erſten und dritten Zeile jeder Strophe. Zwiſchen dem Abſatze der erſten Zeile, und den beyden erſtern Noten der folgenden zweyten Zeile, finden ſich zwo Quarten in der Melodie, die nirgends, und alſo auch nicht im Chorale, von guter Wirkung ſind. Eine ſolche melodiſche Folge gehöret allezeit unter die verbotenen, man mag ſie finden wo man will. Ich will nicht nur den Abſatz, ſondern die ganze zweyte Zeile herſetzen:

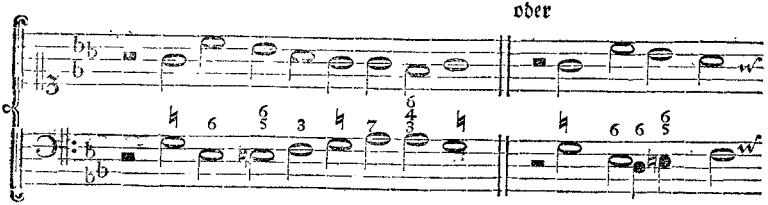


Dergleichen Progreßionen mit zwo Quarten in der Melodie taugen wegen der Relation der Septime nicht, die ſich zwiſchen der erſtern und dritten Note,

allhier d-c, finden, so ein schönes Intervall die Septime auch sonsten ist, wenn sie gehörig gebraucht wird.

Die Octavenfolge zum Anfange der zweyten Zeile gg-cc, ob sie gleich in der Gegenbewegung geschicht, ist dennoch fehlerhaft, weil sie zwischen den beyden äussersten Stimmen ist —. Ein Unglück pflegt selten allein zu seyn. Dieses geschicht auch hier. Denn zwischen dem zweyten und dritten Accorde der zweyten Zeile findet sich ein unerträglicher unharmonischer Queerstand wegen des es-e. Die Wirthschaft mit dem Accorde der falschen Quinte, kleinen Terz und kleinen Sexte übergehe ich. In keinem einzigen Liede beynahe wird selbiger in solchem Progresse gebraucht, wie es sich gehöret. Entweder muß der vorhergehende Accord an einem Gliede verstümmelt werden, wenn der falsche Quintensatz seine gehörige Vorbereitung haben soll, so wie es die Harmonie des Kirchenliedes erfordert; oder man braucht den vorhergehenden Accord in seinem völligen Umfange, und alsdenn muß man in den folgenden dissonirenden Satz hinein platzen. Ich will zum Troste des Herrn Verfassers bemerken, daß sich auch bey verschiednen andern Choralsetzern dergleichen krätzige Gänge befinden, und daß fast alle Organisten so spielen —.

In der angeführten zweyten Zeile findet sich auf der fünften Silbe noch ein Fehler, indem daselbst der verminderte Dreyklang g b des, anstatt des harten harmonischen Dreyklangs g h d, gebraucht wird. Sollte diese zweyte Zeile, für sich allein betrachtet, nicht auf folgende Art richtiger seyn?



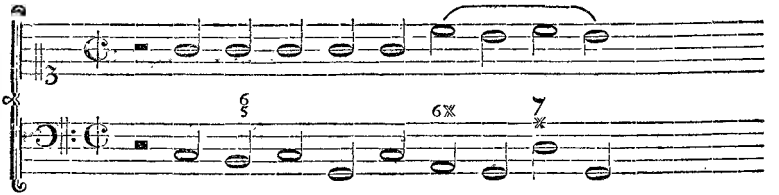
In der dritten Zeile bemerket man eine, auf eine Enfilade von steigenden Quarten, und fallenden Quinten, in einer Folge von Septimenharmonien erbauete, sehr monotonische Melodie, bey welcher die Harmonie auf der vierten Note vor dem Absatze, wegen der Lenkung der Modulation nach F mol hin, einen starken Nothzwang leidet. Dieser Absatz thut nicht gut, weil er in der höchsten

Stimme

Stimme eben denselben Ton hat, womit die Halbcadenz der vorhergehenden zweyten Zeile im Diskante absetzet, nemlich g.

In der vierten Zeile findet sich, ausser der Auflösung der verminderten Septime in die Octave, die sich nicht wohl für den Choral schicket, der Sprung der grossen Sexte es-c, der vermittelst einer geringen Veränderung der Melodie hätte vermieden werden können.

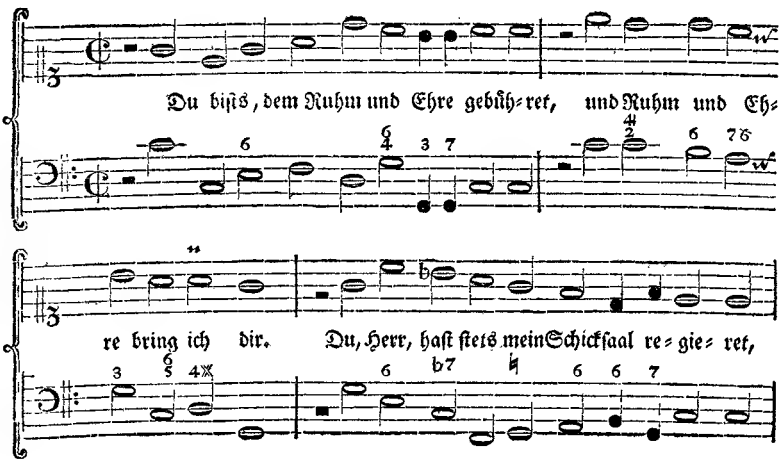
Die erste Zeile des achtzehnten Liedes, **Nie will ich dem zu schaden suchen**, enthält folgende sehr unbelebte, und von Kraft und Geist entblößte Melodie:



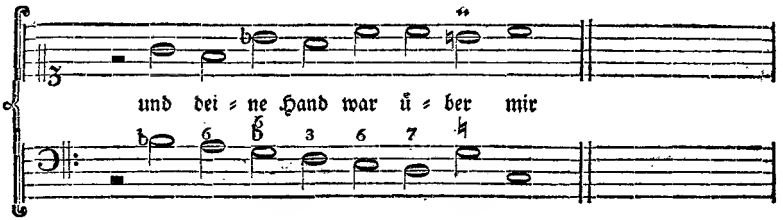
In der Harmonie findet sich die freyanschlagende Septime d-c auf der vorlezten Note des Absatzes. Warum sparet man denn solche unvorbereitete Dissonanzen nicht in andere Arten von Aufsätzen? Sie gehören im geringsten nicht in den Choralstyl. Es ist wunderlich, daß so viele Tonkünstler bey dem Gebrauche der Dissonanzen niemahls die Schreibarten der Musik von einander unterscheiden. Es giebt gewisse dissonirende Sätze, die einen freyen Anschlag vertragen; aber NB. nur in der so genannten galanten Schreibart. Im ernsthaften Styl hingegen haben eben diese Sätze im geringsten nicht die Freiheit, unvorbereitet zu erscheinen, ob sie gleich vor den übrigen Arten von dissonirenden Sätzen ein Vorrecht haben, nemlich diesen, daß, wenn z. E. in dem Satze mit der kleinen Septime und kleinen Terz, das obere Ende der Septime ausdrücklich vorbereitet werden muß, allhier z. E. in dem Satze mit der kleinen Septime und grossen Terz, es genug ist, wenn im Basse das untere Ende vorhergehet, wenn man es nicht besser haben, und das obere Ende, worinnen eigentlich die Dissonanz stecket, vorbereiten kann. Bey allem diesen ist es annoch sehr nöthig, dieses erklärte Vorrecht gewisser Dissonanzen nicht zu misbrauchen, sondern die Bäße zu einer Melodie so einzurichten, daß man allezeit der allgemeinen Regel der Dissonanzen genug thue.

Möchten ſich doch alle diejenigen, die Geſänge, ihre eigene oder andere, mit Bäſſen verſehen wollen, das unter dem Titel *Pſalmodia ſacra*, von dem Herrn Capellmeiſter **Wirt**, einem ſehr gründlichen ehemahligen Componiſten zu Gotha, im Jahre 1715. verfertigte Cantional anſchaffen, und fleißig ſtudiren! Man wird in dieſem Werke überall eine ſtarke und männliche Harmonie finden; und wenn man unterſucht, aus was für einer Folge von Accorden dieſe Art von Harmonie beſtehet, ſo wird man gewahr werden, daß ſie im geringſten nicht in dem Misbrauch der Diſſonanzen ihren Grund hat. Man findet nichts als Dreyklänge und Sextenaccorde. Der Sextquinten- ingleichen der Quintquartenſatz kömmt ſelten anderswo als bey Cadenzen und Abſätzen vor. Iſt hin und wieder Gelegenheit geweſen, eine andere Diſſonanz annoch anzubringen, ſo iſt ſolches allezeit mit dem ihr zukommenden geſetzmäßigen Tractament geſchehen. Ueberall aber herrſchen die Dreyklänge. Es iſt das beſte muſikaliſche Geſangbuch, das ich kenne.

Das allererſte Lied des Herrn H. **Du biſts, dem Ruhm und Ehre gebühret**, hat viele gute Stellen. Indeſſen finden ſich doch verſchiedne Mängel, ſowohl in der Melodie als Harmonie. Hier iſt ſelbiges:



und

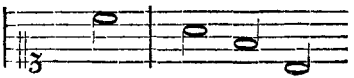


Sogleich zum Anfang der erſten Zeile, auf den Sylben **Du biſt**, iſt ein ſehr ungeſchickter Baß zur vierſtimmigen Begleitung. Man muß mit allen Stimmen ſpringen. Statt des eingeſtrichnen c, ſollte der Baß mit dem kleinen c, oder, zur Vermannigfaltigung der Harmonie, mit H, und der dazu gehörigen Signatur der Sexte, anfangen.

In eben dieſer Zeile auf der ſechſten Sylbe, findet man die frey anſchlagende Quarte g-c. Anſtatt dieſes Sextquartenaccords hätte der Sextenaccord von e genommen werden ſollen.

Obgleich die erſte Zeile von der andern durch einen ſtarken Ruhepunct abgeſondert iſt, ſo iſt doch der Sprung mit allen Stimmen der Harmonie zugleich, von der lezten Note der erſten Zeile, bis zu der erſten Note der zweyten Zeile, nicht zu entſchuldigen, da man es beſſer haben konnte. Der Terzenbaß in dieſer zweyten Zeile klingt ſehr jung.

In der dritten Zeile machen die vier erſtern Baßnoten



einen ſehr unſangbaren Progreß. Das groſſe F muß in das kleine oder ungeſtrichne f verwandelt werden, wenn nichts dawider eingewendet werden ſoll. Was man bey der hier vorkommenden frey anſchlagenden Septime gedenken ſoll, iſt ſchon

ſchon bekannt. Der Abſatz dieſer dritten Zeile iſt auch nicht der guten Modulation gemäß. Er muß in die Harmonie von g h d, und nicht in die von c e g geſchehen.

Die drey erſtern Noten der vierten Zeile müßten auch eine kleine Veränderung leiden, wenn der Geſang dem einfältigen Choralſtyl gemäſſer ſeyn ſollte.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

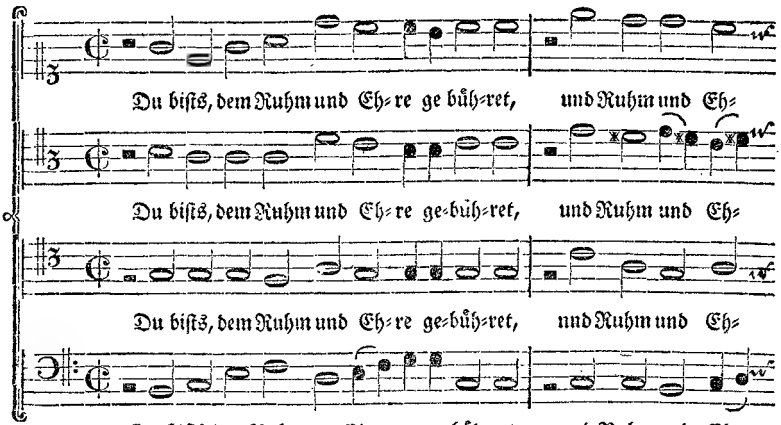
LXXXIX. Brief.

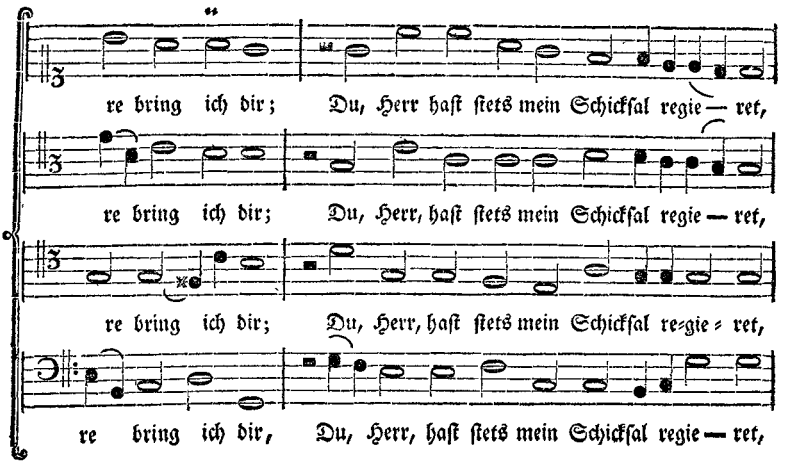
Berlin, den 5. December 1761.

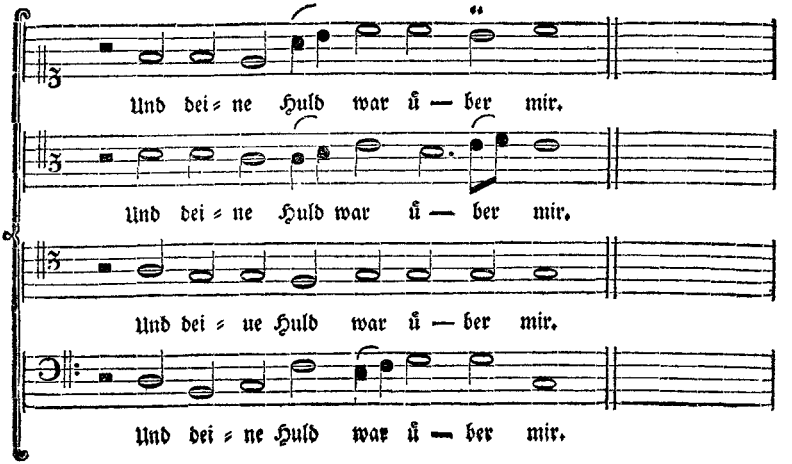
Achte Nachricht
von neuen und alten muſikaliſchen Schriften.

Beſchluß des vorhergehenden Artikels.

Ich nehme mir, mit verhoffentlicher Erlaubniß des Herrn H. die Freiheit, meine Verbeſſerung ſeines Liedes, in folgendem ausgeſetzten vierſtimmigen Satze beyzufügen. Es kann ſeyn, daß meine eigene Verbeſſerung eine von nöthen hat. Es kann ſie machen, wer es verſteht.



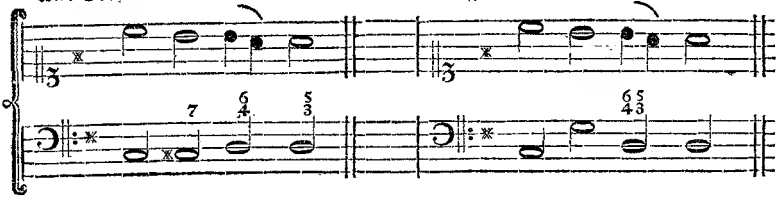

re bring ich dir; Du, Herr haſt ſtets mein Schickſal regie — ret,
re bring ich dir; Du, Herr, haſt ſtets mein Schickſal regie — ret,
re bring ich dir; Du, Herr, haſt ſtets mein Schickſal re-gie - ret,
re bring ich dir, Du, Herr, haſt ſtets mein Schickſal regie — ret,


Und dei - ne Huld war ü — ber mir.
Und dei - ne Huld war ü — ber mir.
Und dei - ne Huld war ü — ber mir.
Und dei - ne Huld war ü — ber mir.

Ich

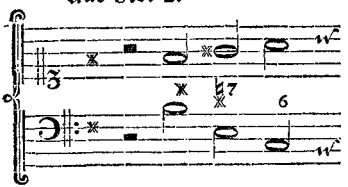
Ich will mich in keine weitere Untersuchung der Choralmelodien des Herrn H. einlassen. Man kann aus den angeführten Proben schon genugsam sehen, daß der Herr Verfasser ganz gute Sachen machen würde, wenn er fürs erste gewisse Regeln der Harmonie genauer beobachtete; wenn er hernach die verschiednen Schreibarten unterschiede; und wenn er niemahls inuita Minerua schriebe, sondern die Schäferstunde seiner Muse abwartete, um fliessendere Melodien zu erfinden, und mit mehrer Leichtigkeit und mit besserer Ordnung zu moduliren, als z. E. in dem 14. Liede, **Gott ist mein Lied**, zwischen der dritten und vierten Zeile; und in sehr vielen andern Melodien geschehen ist. In dem eilften Liede, **Wenn zur Vollführung deiner Pflicht**, welches in jeder Strophe aus sechs Zeilen besteht, setzen alle Zeilen, die erste ausgenommen, auf einerley Art mit der Quinte in der Oberstimme ab, welches sehr widrig ist. Die Regel der Mannigfaltigkeit erfordert, die Halbcadenzen und Absätze auf eine geschickte Art abzuwechseln —. Doch genug. Ich will nichts mehr, als annoch ein Paar Gänge auszeichnen, und zum Unterricht für diejenigen, die ihn gebrauchen, die Verbesserung derselben hinzufügen, so wie mir solche der edlen Einfalt des Choralstyls am gemässesten zu seyn scheinet.

Aus No. 2.



Besser.

Aus No. 2.



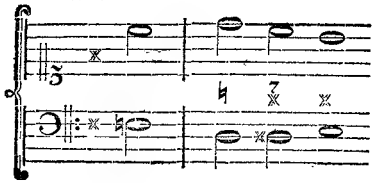
In diesem leztern Exempel bemerket man zuförderst eine schlimme Baßmelodie. Stünde das erste h eine Octave tiefer, so wäre sie, wie sie seyn sollte.

Zweytens findet ſich hier die unvorbereitete Septime e-d, welche noch dazu drittens in die Octave aufgelöſet wird, woraus mit leichter Mühe verbotne Octaven entſtehen, wenn zwiſchen dem Baß e-c die Note d durchgehend angebracht wird. Die Auflöſung der Septime in die Octave iſt nur unter ſehr eingeſchränkten Bedingungen erlaubt, wie in den Lehrbüchern von der Harmonie gezeigt wird. Beſſer iſt es, daß man dieſe gefährliche Auflöſung niemahls braucht, und in den Choralſtyl gehört ſie gar nicht.

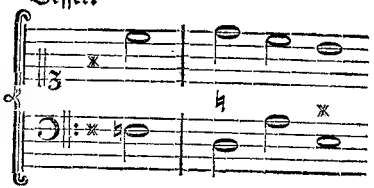
Wenn mir nicht bekannt wäre, daß der Herr Verfaſſer alle Augenblicke die Diſſonanzen frey anſchlüge, ſondern nur dieſes einzige Exempel in dem ganzen Werkchen vorhanden wäre: ſo glaubte ich, daß es geſchehen wäre, um dadurch die Modulation zu decken. Denn die Accorde

bezeichnen in dieſer Folge nicht ſehr deutlich das A mol. Um nun nicht zweydeutig zu moduliren, ſo beſann ſich der Herr Verfaſſer auf einen Kunſtgriff, und brachte die Septime e-d mit in den Griff —. Warum ward die Melodie nicht anders geordnet?

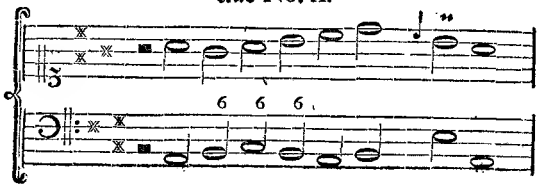
Aus No. IX.



Beſſer.



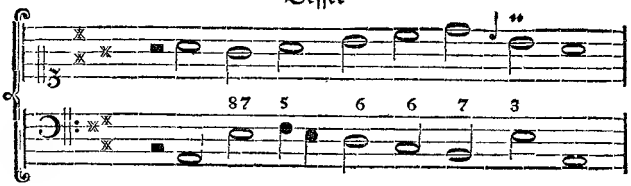
Aus No. X.



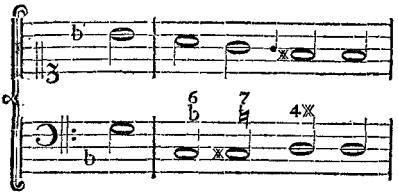
Beſſer.

Wider die Richtigkeit des Baſſes iſt hier gar nichts einzuwenden. Aber er iſt zu platt, und nicht mannigfaltig genug.

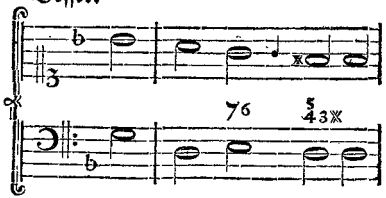
Beſſer



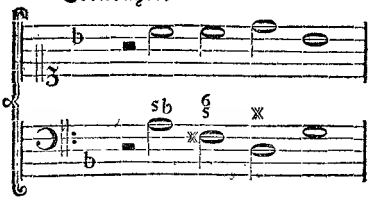
Aus No. XIV.



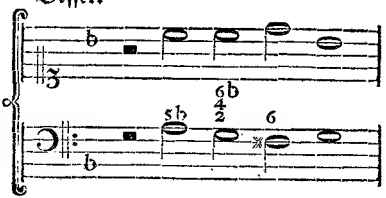
Beſſer.



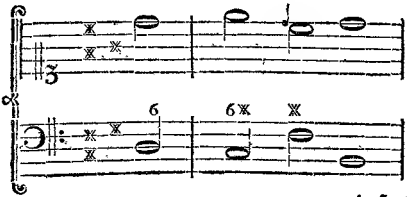
Ebendaher.



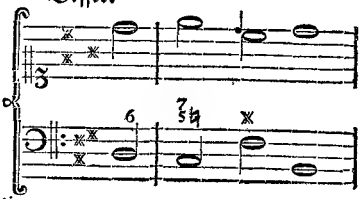
Beſſer.



Aus No. IV.



Beſſer.



und ſo weiter.

Von der Setzart einiger Tonkünstler

Aus dem funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Je weniger sich die practischen Ausarbeitungen der Tonkunst, von einem Jahrhundert zum andern, in der Welt zu erhalten pflegen: desto angenehmer muß es ohne Zweifel einem Liebhaber der musikalischen Litteratur seyn, von den Meistern der vergangnen Zeit einige Proben habhaft werden, und aus den gegen einander verglichnen Proben die zu der Zeit dieser Meister ausgeübte Musikart in jeder Aussicht beurtheilen zu können. Ich habe mir vorgenommen, das funfzehnte sechs- und siebzehnte Jahrhundert durchzusuchen, und von den Ueberbleibseln der Meister dieser Zeiten einige Proben zum Vorschein zu bringen. Sollte irgendwo jemand meiner Leser so glücklich seyn, unter seinen musikalischen Seltenheiten einige musikalische Ueberbleibsel aus dem vierzehnten Jahrhundert zu verwahren: so ersuche ich selbigen mich durch eine gütige Communication dieser Sachen an seinem Vergnügen Theil nehmen zu laßen. Vielleicht werde ich bey meiner Untersuchungdieser grauen Zeiten auch manchesmahl einen guten alten Theoretiker oder Grammatiker der Tonkunst zurVeränderung der Gegenstände, mit aufführen, und das merkwürdigste daraus auszeichnen. Da uns von den Werken derSchriftsteller dieser Zeiten heutiges Tages sehr selten etwas mehr als der Titel bekannt ist: so hoffe ich, daß meine Bemühung in diesem Punkte der Welt so angenehm seyn wird, als die in jenem.

I.) Elias Nicolai, sonst Ammerbach genannt.
Aus dem XVI. Jahrhundert.

Walther in seinem musikalischen Lexico hat zweyerley Personen aus dem Ammerbach gemacht, welcher Irthum anzumerken ist. Das Buch, welches ich von diesem ehemahligen Organisten zu Leipzig an der St. Thomaskirche besitze, hat folgenden Titel:

Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, auch fröliche deutsche Stücklein vnd

Mute-

Muteten, etliche mit Coloraturen abgesatzt, Desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden vnd Welsche Paßometzen zu befinden, ꝛc. Desgleichen zuuor in offenem Druck nicht ausgangen. Jetzundt aber der Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget, durch **Eliam Nicolaum**, sonst **Ammerbach** genandt, Organisten zu Leipzig in St. Thomas Kirchen. Mit Fleis vom Autore selbs vbersehen vnd corrigirt. Anno 1571.

(Ein Alphabeth zween Bogen in länglicht 4to. bey Jacob Berwalds Erben in Leipzig gedruckt. Das Buch ist nach Art vieler andern der damahligen Zeit nicht paginirt.)

Der Verfaßer giebt in der an den Leipziger Magistrat gerichteten Vorrede zur Ursache der Herausgabe dieses Werks an, daß **viel Meister die Orgelkunst ganz verborgen vnd heimlich halten, vnd ihren Discipulis nicht trewlich vnd gründlich mittheilen.** Er füget dabey hinzu, daß wenn seine gegenwärtige Arbeit Beyfall finden sollte, er dadurch veranlasset werden würde, **ein größer vnd künstlicher Buch, woran allbereit die meiste Arbeit geschehen**, zu ediren. Es ist mir unbekannt, ob dieses allhier versprochne Werk das Licht gesehen hat, oder nicht.

Was schon auf dem Titel gesagt worden ist, nemlich, **daß ein Werk, wie das gegenwärtige, niemahls annoch bis auf die Zeit des Verfassers herausgekommen sey**, wird in der Zuschrift noch einmahl nachdrücklich wiederhohlet, welcher Umstand bemerkenswürdig ist. Es ist also **Ammerbach** der **erste**, wenigstens in Deutschland, der **Orgel-** und **Clavierfachen**, und zwar besonders, galante Clavierfachen, durch den Druck publiciret hat, nachdem dergleichen Stücke bisher nur durch blosse Abschriften mit der Feder den Liebhabern mitgetheilet worden waren. Der Verfaßer meldet in Absicht auf seine Galanteriestückchen, **daß dergleichen Sachen von jungen Leuten insgemein begehret, und lieber als die Motetten gelernet werden.** Es ist noch heutiges Tages mit verschiednen Liebhabern so bewandt, daß sie lieber eine Menuet oder Operarie, als eine wohl gearbeitete Claviersonate oder Fuge spielen. Ich will aus der Vorrede noch den Umstand bemerken, daß der Verfaßer, der von Jugend auf einen besondern Trieb zur Tonkunst bey sich verspüret, um destomehr zu lernen, sich in fremde Länder begeben, und bey den vortreflichsten Meistern daselbst Unterricht genommen hat. Diese Länder sind ver-

vermuthlich entweder die catholiſchen Niederlande oder Frankreich, oder Italien. Aus der Setzart unſers Landmanns, des Ammerbachs, wovon ich in der Folge eine Probe geben werde, erhellet zur Gnüge, daß, obgleich ſein Nahme niemahls ſo bekannt geworden, als etwann der Nahme gewißer ausländiſchen Meiſter ſeiner Zeit, er dennoch, nach Beſchaffenheit der Setzart dieſes Jahrhunderts, es eben ſo weit darinnen gebracht hat, als jene. Der Unterſchied iſt bloß, daß jene mehr geſchrieben haben, als unſer Ammerbach; und daß ſie meiſtentheils Capellmeiſter oder wirkliche Muſikdirectors an Kirchen waren, da Ammerbach hingegen, meines Wißens, niemahls etwas anders als Organiſt in Leipzig geweſen iſt. Es iſt ſonſt annoch jederzeit das Schickſaal der deutſchen Künſtler geweſen, weniger Aufſehen in der Welt zu machen, als ein Italiäner oder Franzoſe.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XC. Brief.

Berlin, den 12. December 1761.

Erſte Fortſetzung

von der Setzart einiger Tonkünſtler aus dem funfzehnten, ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhundert.

Auf die Vorrede folget ein kurzer Unterricht für die Orgelſpielkunſt. Wie gebrechlich damahls die Clavierapplicatur geweſen, kann man aus folgendem Exempel für die **rechte Hand** ſehen, worinnen der mit 1 bemerkte zweyte Finger auf die **ungeſchickteſte** Art den mit **2** bemerkten dritten Finger überſteiget, als:

f	g	a	b	c	d	e	f
1	2	1	2	1	2	1	2

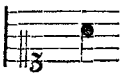
Es war damahls Mode, nur vier Finger zu zählen, und den Daumen welcher mit o bezeichnet ward, von der Zahl der Finger auszuſchließen. Der Zeige- oder zweyte Finger ward alſo mit 1; der mittlere oder dritte Finger mit 2; der ſogenannte Goldfinger mit 3, und der kleine mit 4 bemerket.

Unſer Autor giebt keine andre Spielmanieren an, als einen **Mordenten**, wovon er zweyerley Arten beſchreibet, einen **auffſteigenden** und einen **abſteigenden**. Der **auffſteigende** iſt der eigentliche heutige Mordent; der **abſteigende** aber unſer heutiger Triller. Das Auf- und Abſteigen bezieht ſich in dieſer Lehre auf die letzte Note der Manier, indem beym Triller ſelbige eine abſteigende, beym Mordenten oder Pincé aber eine auffſteigende Note iſt. Da man zur Zeit unſers Autoris annoch keine beſondere Zeichen zur Bemerkung des

Mordenten und Trillers gehabt hat: so ist es kein Wunder, daß man bey ihm keine findet.

Der merkwürdigste Artikel in dem gegenwärtigen kurzen Unterricht ist die Erklärung der **Notentabulatur**, deren man sich ehedeßen fürs Clavier und die Orgel bediente. Da sich noch hin und wieder allerhand Clavier- und Orgelsachen der vorigen Zeit finden, die in Tabulatur zu Papier stehen: so will ich zum Vortheil derjenigen, die mit der Tabulatur nicht bekannt sind, und dergleichen Sachen entziffern wollen, ingleichen um der musikalischen Geschichtskunde willen den Schlüssel zu dieser räthselhaften Schreibkunst bey dieser Gelegenheit darlegen.

Die sogenannte **deutsche Tabulatur** hat in keinem andern Puncte vor der ordentlichen heutigen Notirungskunst, welche man die **italiänische** nennet, etwas voraus, als darinnen, daß man auch nicht einmahl einen einzigen Musikschlüßel, sondern nur die Tastatur des Griffbretts nach dem Unterscheide der vier Octaven kennen darf. Aber wie viele andre Schwürigkeiten finden sich dagegen? Z. E. Anstatt daß uns mit einem einzigen Zeichen, in der italiänischen Notirungskunst, z. E. mit der folgenden Note



sowohl der Grad der Höhe, als die Zeitgröße des Tons den man verlanget vorgebildet wird: so muß man dazu drey Zeichen in der deutschen Tabulatur haben, als:

$$\frac{\mathrm{F}}{\mathrm{a}}$$

Wer die übrigen Unbequemlichkeiten der deutschen Tabulatur der Länge nach einsehen will, der braucht nur ein Clavierstück vom Herrn Bach in selbige zu übertragen.

Zur Einsicht dieser Schreibkunst kömmt es darauf an, daß man sich die Zeichen bekannt machet, womit die **Geltung der Noten und Pausen** abgebildet wird. Die Zeichen, womit die **Geltung** der **Noten** vorgestellt wird, sind folgende:

gilt

. gilt zwo Runden, oder eine Brevem.

| gilt eine Runde, oder Semibrevem.

⌜ gilt eine Weiße oder Minimam.

⌜ gilt ein Viertheil, oder eine Semiminimam.

⌜ gilt ein Achttheil, oder eine Fusam.

⌜ gilt ein Sechzehntheil, oder eine Semifusam.

⌜ gilt ein Zwey und Dreyßigtheil, oder eine Semisemifusam.

Daß die Töne der ersten Clavieroctave durch die Versalbuchstaben C D E F G A H; die aus der zweyten durch die kleine ungestrichne Currentbuchstaben c d e f g a h; die aus der dritten durch ein mahl gestrichne, nemlich c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄, und die aus der vierten durch zweymahl gestrichne kleine Buchstaben, als c̿ d̿ e̿ f̿ g̿ a̿ h̿ angedeutet werden, ist schon jedermann bekannt, weil es annoch geschicht. Man kann aber bey dieser Gelegenheit merken, daß diese Andeutung aus der alten deutschen Tabulatur ihren Ursprung hat.

Die **Zeichen der Pausen** sind folgende:

— gilt eine Pause von zwo Runden, oder von einer Brevi.

▬ gilt eine Pause von einer Runden, oder von einer Semibrevi.

Die andern Pausen haben ihre Zeichen mit den Zeichen der Noten gemein. So gilt z. Ex. das Zeichen ⌜ eine Pause von einer weißen; ⌜ von einem Viertheil, u. s. w. Nur ist dieses dabey zu beobachten, daß die beyden ersten Arten von Pausen, nemlich die von einer Brevi und Semibrevi über die Tonzeichen, die letztern aber neben und zwischen die Tonzeichen gesetzt werden.

Es werden sowohl den Ton- als Schweigezeichen **Puncte** hinzugefüget. Z. E.

|· bedeutet eine Rund- und eine Weiße.

⌜· bedeutet eine Weiße und ein Viertheil.

|.⌜ bedeutet eine Runde, eine Weiße, und noch eine Weiße mehr: und folglich zwo Runden.

⌐ ⌐ Bedeutet eine weiße, ein Viertheil, und noch ein Viertheil mehr: folglich eine Runde,
und so weiter.

Der gerade Tact wird durch keine Zeichen vorgebildet; wohl aber der ungerade. Die Tacte werden durch perpendicular Striche von einander unterschieden, wie in der italiänischen Tabulatur.

Ich komme anitzo zu dem Buche des Verfassers selber, in deßen **erstem Theile** allerhand vermischte geistliche und weltliche Lieder, der Anzahl nach 44. Stücke, vierstimmig gesetzt, enthalten sind. Der **zweyte Theil** enthält allerhand Arten von Tänzen, und zwar 15 deutsche, und eine ziemliche Anzahl von ausländischen, die theils **Paßametzen**, theils **Gaillarden** betitelt werden, ebenfalls vierstimmig gesetzt.. Der **dritte Theil** besteht theils aus vierstimmigen, theils fünfstimmigen, **coloritten** und motettenmäßig gearbeiteten geistlichen und weltlichen Liedern.

Die meisten Compositionen sind von **Ammerbachen** selbst. Die andern sind 1) von **Matthias le Maitre**; 2) von **Johannes Baptista**, einem Tonkünstler, welcher dem Herrn Walther unbekannt geblieben ist, 3) von **Wolf Heinz**, welchen man ebenfals nicht im Waltherischen Lexico findet; 4) von **Antonius Scandel**, 5) von **Orlandus Laßus**, und 9) von **Ivo de Vento.**

Von dem Genie der weltlichen Lieder kann man aus folgenden Anfangszeilen einiger solchen Stücke urtheilen. **Peterken sprack tho Peterken, ich hebbe so ein schon Kammirken** ꝛc. **Ich armes Mägdlein klag mich sehr** ꝛc. **Fuchswilde bin ich** ꝛc. **Paule, lieber Stallbruder mein** ꝛc. **Frischauf gut Geselle, las dz Gleslein** ꝛc. **Mit Lust thet ich ausreiten**, und so weiter.

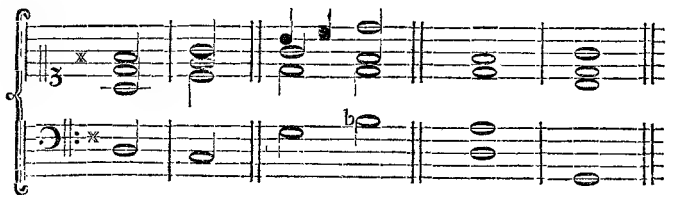
Die Musik ist, wie sie im sechzehnten Jahrhundert überall war, 1) **im Satze noch nicht gefeilt gnug.** Es ist wahr, daß ein Setzer beständig accurater und genauer, als der andre ist und gewesen ist. Wenn sich aber bey dem accurateſten, z. E. sogar beym Orlandus, gewiße gar zu merkliche Abweichungen von der Strenge des Satzes, wiewohl nicht so sehr im Allabreveſtyl, als in der colorirten Schreibart, finden: so kann man nicht anders schließen, als daß die Kunst des harmonischen Satzes, in Absicht auf alle mögliche Fälle, damahls

mahls noch nicht durch gnugsame Regeln untersuchet worden ist, so fleißig die Alten sonst ihre Stimmen, entweder vermittelst der bloßen Verschiedenheit der Noten, oder vermittelst allerhand Arten von Nachahmungen unter sich haben arbeiten lassen. In der That hat der Satz nicht eher, als im vergangnen siebzehnten Jahrhundert sich seiner Reiffe zu nähern angefangen, wie theils aus den Lehrbüchern von der Harmonie, theils aus den noch vorhandnen practischen Arbeiten der berühmtesten Harmonisten dieser Zeit erwiesen werden kann.

2) **im Satze hin und wieder leer oder unvollständig.** Diese Unvollständigkeit trifft den vollkommnen Dreyklang, sowohl den harten als weichen, bald zum Anfange, bald am Ende, und öfters an beyden Oertern zugleich, in der Mitte aber meistens bey Cadenzen; und zwar entsteht diese Unvollständigkeit **aus der Weglassung der Terzen.** Ein aus den falschen pythagorischen Rationen 81 : 64 für die große, und 32 : 27 für die kleine Terz, sich herschreibende irrige Meinung von der Beschaffenheit dieser Intervalle war der Grund dieser Weglaßung. Was für ein Widerspruch aber entdeckt sich hier in der Praxi unser lieben Vorfahren? Sie laßen aus dem Dreyklange **in gewissen Fällen** die Terz weg; und in andern Fällen gebrauchen sie nicht nur selbige darinnen, sondern sie gebrauchen sie auch und müßen sie gebrauchen in dem Sextensatze, im Septimensatze, im Sextquintensatze, und so weiter. Ist die Terz hier etwann keine Terz? — Kann man dann wohl ferner ohne die Terz zu gebrauchen, eine **harmonische Musik** machen?

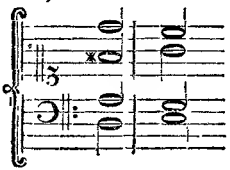
3) **in den Fortschreitungen von einem Accord zum andern sehr oft unmodulatorisch.** Ich führe drey Exempel an, als:

No. 1. No. 2. No. 3. Finalschluß in G.

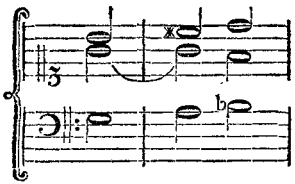


Das Exempel bey No. 1. wird in den Lehrbüchern von der Harmonie wegen der Relation des Tritonus fis c, zwischen der obersten Stimme des ersten

Accords, und dem Baße des zweyten, nicht in allen Fällen gebilligt, ſo gut der Tritonus ſonſten iſt, wenn er gehörig gebraucht wird. In der Umkehrung iſt das Exempel vortreflich, als;



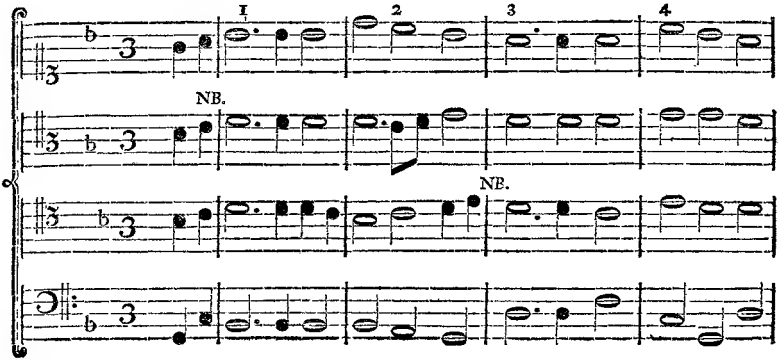
Bey No. 2. machet der unharmoniſche Queerſtand h-b den Satz widrig. Dieſer Fehler fällt weg, wenn in der Mitte zwiſchen beyde Accorde ein andrer Accord eingeſchaltet wird, z. E.

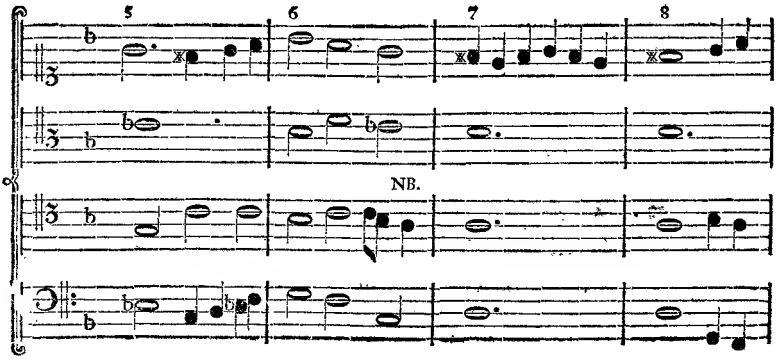


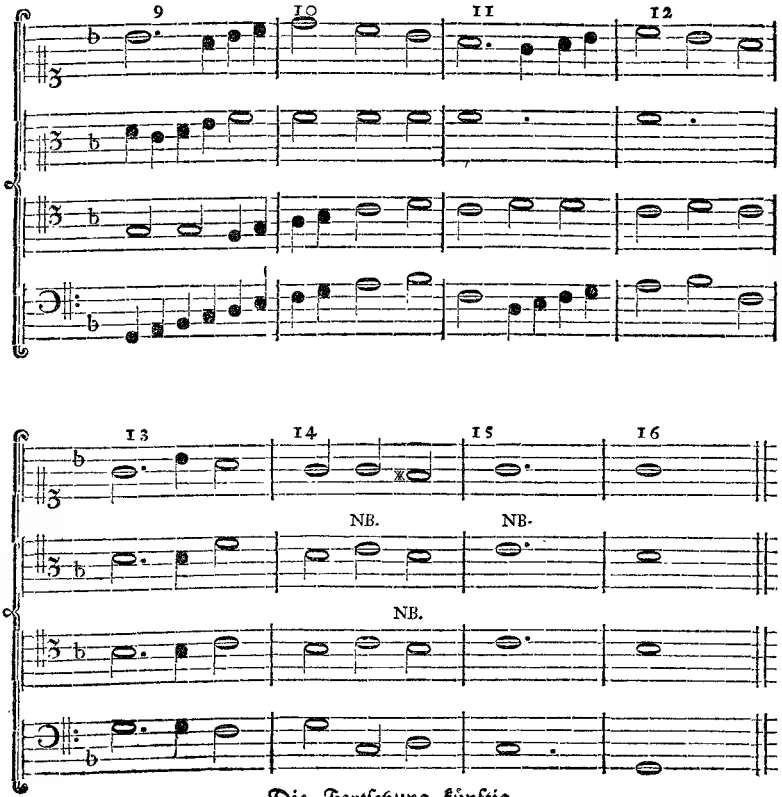
Es würde anitzo nicht uneben ſeyn, ganze Exempel von Ammerbachen und ſeinen Gehülfen beyzubringen. Ich werde es aber bey einem Paar kleiner Proben deßwegen bewenden laſſen, weil das ammerbachiſche Werk durch gar zu viele Druckfehler verunſtaltet, und kein einziges Stück davon frey iſt. Ob ſelbige gleich an vielen Oertern nur auf eine einzige Art zu verbeßern ſind: ſo giebt es dennoch andere, wo mehrere Arten von Verbeßerungen Statt finden. Da man nun nicht wißen kann, welche davon nach dem Sinne der Alten eigentlich Statt haben ſoll: ſo iſt es am beſten ſolche Exempel ganz und gar zu übergehen, um keinem Componiſten was anzudichten. Ich beſitze von andren Componiſten aus dem ſechzehnten Jahrhundert richtigere Abdrücke, deren Mittheilung uns für die Aufſätze derjenigen, wovon hier die Rede iſt, gnugſam ſchadlos halten wird. Es iſt uns nicht allhier darum zu thun, juſt die beſondre Setzart einzelner Componiſten, ſondern den Geiſt des ganzen ſechszehnten Jahrhunderts in Abſicht auf den muſikaliſchen Satz kennen zu lernen.

Hier iſt eine Probe.

Vom Ammerbach. *Gaillarde.*







Die Fortſetzung künftig.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XCI. Brief.

Berlin, den 19. December 1761.

Zweyte Fortſetzung

von der Setzart einiger Tonkünſtler aus dem funfzehnten, ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhundert.

Ich habe wider mein im Augenblicke gethanes Gelübde ein ganzes Exempel angeführet. — Kann ich mich nicht über diejenigen Oerter erklären, wo ich glaube, daß Druckfehler ſtecken? Ich habe ſelbige mit einem NB. bemerket; und ich glaube, daß beym erſten, vierten und ſechſten **im Alt** ein *es* ſtehen ſoll. Unmöglich können hier Schreibfehler vorhanden ſeyn, wenigſtens nicht im 14. und 15ten Tacte, wofern allenfalls ſich vom Anfange ähnliche Exempel bey andren alten Componiſten finden ſollten. Es müßen Druckfehler ſeyn, ſo wie im 14ten Tact, **im Tenor**, wo unmöglich der Componiſt ein b kann geſetzet haben. Es muß ein a ſeyn. Verbeßert man dieſe Druckfehler, ſo iſt gewiß der Satz ohne Zweifel nicht böſe. Die Folge einer falſchen und reinen Quinte, wovon ſich vom zweyten zum dritten Tact, zwiſchen dem Diskant und Tenor, ein Fall ereignet, wird noch heutiges Tages zwiſchen Mittelſtimmen im Nothfall zugelaßen; und ob es gleich beßer wäre, wenn der Tenor im ſechſten Tacte, anſtatt $\frac{c}{e}$ b a, nichts als $\frac{c}{e}$ in Viertheilen, in dem lezten Tacttheile, machte: ſo iſt der Satz des Verfaſſers darum doch nicht falſch. In Anſehung des harmoniſchen Gewebes überhaupt, wird man finden, daß alle Stimmen ihre Arbeit haben, und daß ſich nicht allezeit alle Stimmen zugleich fortbewegen, wie etwann in dem gewöhnlichen Generalbaßgehacke, nach heutiger Art zu ſprechen, ſondern daß die Weiſſen und Viertheilsnoten vernünftig untereinander geflochten ſind. Man bemerket eine Mannigfaltigkeit in der Harmonie, und worüber ſich ohne Zweifel mancher

cher verwundern wird, so hat der Componist, nach dem im achten Tact gemachten Absatz, nicht nur die Melodie **mit veränderter Manier** wiederhohlet, sondern zugleich selbige **mit ganz andern Harmonien als das erstemal begleitet.** Ich glaube, daß man aus dieser Probe die guten Einsichten und den Geschmack des Componisten gnugsam erkennen wird. Da derselbe wider seine eigene und anderer Gewohnheit, sowol zum Anfange als am Ende, die Terz beym harmonischen Dreyklang gebraucht hat: so ist dieser Aufsatz in Absicht hierauf aus der Zahl vieler andern Compositionen von ihm und von andern mit Recht herauszunehmen, und vorzüglich zu unterscheiden.

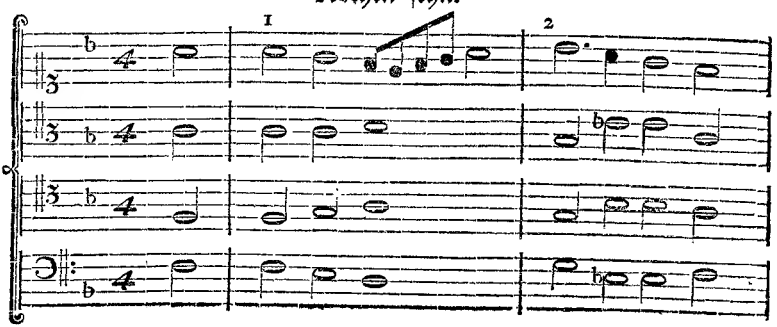
Daß dieses Ballet übrigens mit einer ernsthaften Begleitung, in einem vierstimmigen Satze, erscheinet, darf keinen befremden, der den Geist der Zeiten, in welchen der Autor lebte, kennet. Damahls wurde keine Hauptmelodie wenigstimmiger begleitet. Die Tänzer und Musiker waren es so gewohnt. Jede Zeit hat ihren Geschmack.

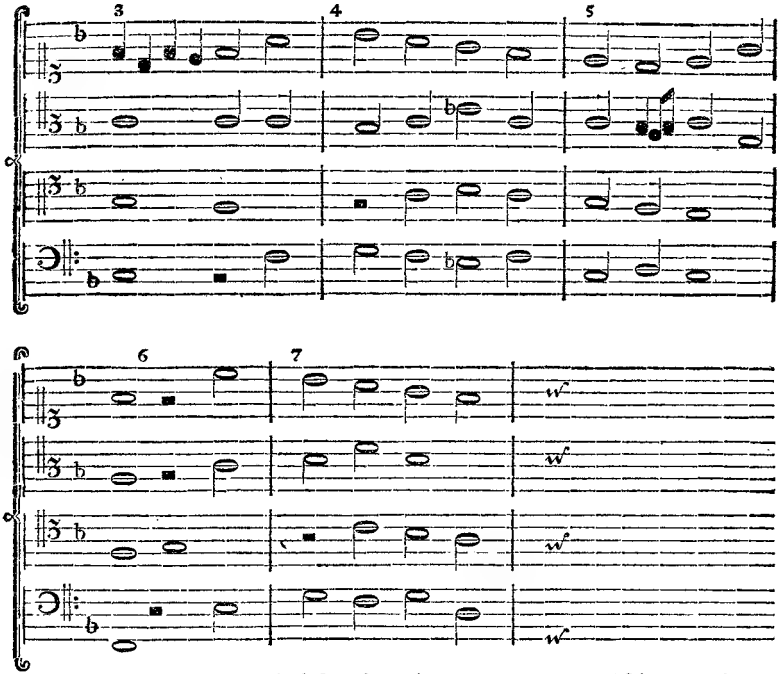
Wider die Melodie ist ohne Zweifel nichts zu erinnern. Sie ist so beschaffen, daß der choraische Styl der heutigen Zeit sich ihrer nicht schämen dürfte. Wer sich an die große Noten stößt, darf die Weißen nur in Viertheile verwandeln.

Mit dem rhytmischen Numero hat es überall seine vollkommne Richtigkeit, obgleich die Tactart nicht bestimmt genug angegeben ist; indem, wie man aus dem Falle des rhytmischen Einschnitts siehet, ein wahrer Sechszweytheil, und kein Dreyzweytheil, in dem Stücke vorhanden ist.

Ich will noch eine Probe beyfügen, und zwar

No. 2. Von Johannes Baptista. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.





Ich habe wieder ein Stück aufgeſucht, das mit dem vollſtändigen Dreyklang anfänget.

Der Geſang des Liedes iſt wie man ſiehet, im Tenor, und fänget, in der erſten Zeile mit der Begleitung zugleich an. In den übrigen Zeilen hingegen werden, weil Gelegenheit zu einer kurzen Nachahmung vorhanden iſt, allezeit ein Paar Noten aus der Melodie, in der Diskantſtimme vorangeſchickt, welches von dem Fleiße des Componiſten zeuget. Im zweyten Tact zum zweyten Tactgliede, und im dritten Tact, zum dritten Tactgliede, fehlet dem Dreyklange die Terz, die im vierten Tact, zum zweyten Tactgliede und im fünften zum dritten Tactgliede, nach dem Vorſatze des Componiſten, aus Noth verdopelt werden mußte.

Die allhier im Bezirke von f dur, vorkommende Harmonie von es g b darf keinen befremden, der die alten Tonarten kennet, und weiß daß im sechszehnten Jahrhundert die Tonarten noch nicht in die beyden heutiger Zeit, die harte und weiche, eingeschränket waren. Es ist dieses Stück **aus der hypoionischen Tonart** g a h c d e f g, und in der Transposition f g a b c d es f, eigentlich gesetzt. Weil es aber bekanntermaßen nicht möglich ist, die alte Tonarten, die einzige **ionische** ausgenommen, ohne Zwang **ganz rein** auszuüben, besonders in Ansehung der Harmonie, sondern weil allezeit die eine mit der andern, mehr oder weniger, vermischet werden muß; ein Umstand, woraus die Unvollkommenheit und Unschicklichkeit der alten Moden gnugsam erhellet: so geschicht es dadurch, daß die Scala der unterionischen Tonleiter beyde Töne f und fis, und in der Versetzung ins F, beyde Töne es und e, gebrauchet.

II.) Johann Georg Ahle.

Aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Ich bin durch die Gefälligkeit des einsichtsvollen Herrn M. Albrecht zu Mühlhausen, zum Besitze der musikalischen **Frühlings- Sommer- Herbst- und Wintergespräche** des zu seiner Zeit berühmten Herrn **Johann Georg Ahle** gekommen; und da ich in selbigen verschiednes merkwürdiges finde, so kann ich nicht umhin, meinen Lesern davon Rechenschaft zu geben. Aus dem walther'schen Lexico ist bekannt, wer Ahle gewesen. Doch ist dieses, daß er sowohl von der fruchtbringenden Gesellschafft, als von dem Pegnitz- oder gekrönten Blumen-Orden ein Mitglied gewesen, noch nicht bemerket worden. Ich finde in dem bemeldten Werkchen dieses Mannes viele Belesenheit, Freymüthigkeit im Urtheilen, und Eifer um das Wahre in der Musik; und ich muß gestehen, daß mich seine Gespräche nach seinen übrigen Schriften, wovon uns Walther die Titel anzeiget, sehr begierig gemacht haben. Die Unterredner sind Helian, Muselieb, Deutschold und Wonnemund, deren Ausdruck hin und wieder sehr stark nach der Grammatik der Pegnitzschäfer schmecket. Jedes Gespräch beträgt ungefehr drey Bogen in 8. Ich fange von dem allerersten, nemlich von dem **Frühlingsgespräche** an.

Die

Die Unterredner verſammeln ſich in Helians Garten. Nach einigen im Stehen vorgebrachten gleichgültigen Discurſen, fraget Wonnemund:

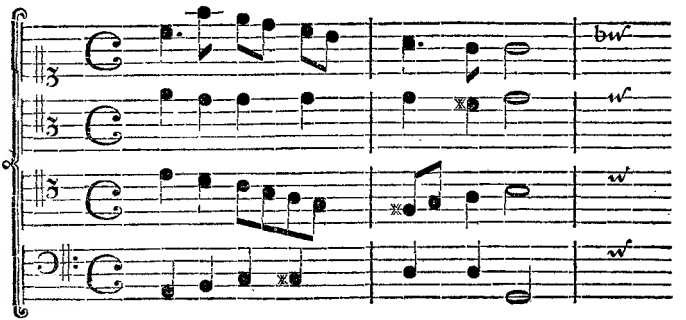
„Allein warum laßen wir uns nicht allhier im Schatten auf die Raſenbank „nieder? Sie thun nach ihrem Behagen, antwortete Helian; worauf ſie ſich „alle drey neben einander hinſatzten. Da hub nun Wonnemund wieder an: „Wollen ſie was neues ſehn? Immer was neues, doch ſelten was gutes, „ſprach Muſelieb. Aber was iſt es dän? Eine Arie eines neuen Komponiſten, „war Wonnemunds Antwort. Muſelieb ſagte:

„Sind derer noch nicht gnung?
„Wird doch faſt alle Tage
„Den Sterblichen zur Plage
„Ein neuer Dichter (Setzer) jung.

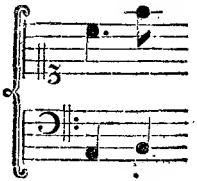
Tſcherning.

„Darauf zeigte Wonnenmund den beyden folgende Sangweiſe ——.

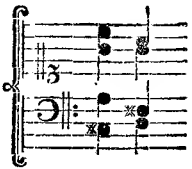
Ich will nichts mehr als die beyden erſten Tacte von dieſem Aufſatze anführen, woraus man ſchon von der Geſchicklichkeit des Componiſten gnugſam urtheilen kann, nemlich:



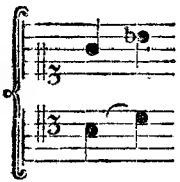
Muſelieb beleuchtet den Satz dieſes Stümpers nach allen Prädicamenten, und entdecket ſeine Fehler wider die Modulation, da z. E. in den angeführten beyden Tacten wider alle gute Ordnung ſogleich der allererſte Abſchnitt, nach heutiger Art zu ſprechen, in G dur gemacht wird; ſeine Unwißenheit in der Auflöſung der Diſſonanzen,



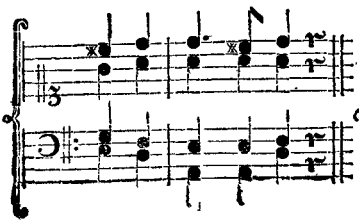
ſeine abgeſchmackte Zuſammenſetzung von Intervallen, woraus unerträgliche Mislaute entſtehen, als:



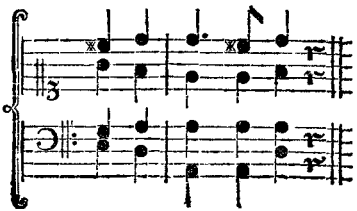
ſeine unerlaubte unharmoniſche Queerſtände, z. E.



ſeine Lücken in der Harmonie, und daher entſtehende Härte im Satze, (hiulca & aſpera harmonia), z. E.



anſtatt

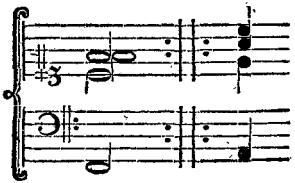


ſeine

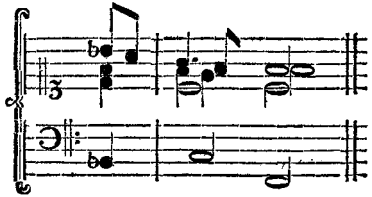
seine unrichtige Verdoppelung der Intervalle im harmonischen Dreyklange, da er selbigen ohne Ursache und Noth, und zumahl in Thesi, mit der Quinte oder gar der Terz, vermehret, anstatt solches mit der Octave zu thun.

und so weiter.

„Ja, fiel hier Wonnemund ein, was weis denn endlich der Hümpler, wenn er nichts weis? Das, antwortete Muselieb, was fast alle Musikliebende „wißen, daß nemlich **zwo Quinten oder Octaven nicht auf einander „folgen sollen**; wiewohl er dennoch solche nicht allenthalben vermeiden können, „maßen zwischen dem lezten und ersten Accorde der ersten Clausel, wenn sie bey „der Wiederhohlung aneinander gehänget werden, eine fehlerhafte Quinten- und „Octavenfolge entsteht, als:



„Ferner finden sich kurz vor dem Schluße der ersten Clausel ein Paar Quinten, als:



„Jedoch zweifle ich, ob derselben Folge in diesem und sonst dergleichen Sätzen falsch, oder zugelaßen sey.

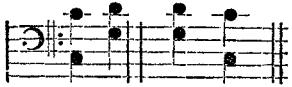
Man siehet aus diesem **Zweifel**, daß zur Zeit unsers Autoris die Lehre von der Folge der Quinten noch nicht gnugsam entschieden gewesen ist. Heutiges

tiges Tages wird an der Falschheit und Unrichtigkeit des Satzes, wovon die Rede ist, gar nicht mehr gezweifelt. Die Neuern sind also in diesem Puncte bestimmter und zugleich strenger, als die Alten gewesen sind; die Neuern, sage ich, die sonst in andern Puncten wiederum weit freyer und ausschweifender sind als die Alten.

Wie würde denn nun der bemerkte Fehler zu verbeßern seyn? Helian fänget an, über diese Verbeßerung gewaltig zu subtilisiren; kann aber mit sich nicht völlig einig werden, und hat wider jede Art der Verbeßerung etwas einzuwenden.

Läßt man die die Quintenfolge verursachende durchgehende Note a im Diskant weg: so stehet zwar keine Quinte zu Papier; hingegen kömmt dennoch eine zum Gehöre, wenn die Note a im Singen durchgezogen wird.

„Dieser Proceß, saget Helian, ist nicht verboten, obgleich dadurch der „verdeckte Fünflaut zu einem offenbaren wird. Wundert mich demnach, daß „man nicht, was man singen und spielen läßt, auch will schreiben laßen„. Zu itzigen Zeiten sagt man, daß an Oertern, wo verdeckte Quinten sind, man den Sänger nicht muß durchziehen laßen; oder, daß, wenn dergleichen Durchziehung zu befürchten ist, der Componist keine verdeckte Quinten setzen muß. Der Herr Helian ist gegen den Fehler der Quinte gar zu gütig gewesen. Die aus der Verzierung des Gesanges, zumahl aus dem heutiges Tages sehr unschicklichen Cercare della Nota, hergenommnen Gründe zur Begünstigung dieses Fehlers, bedeuten soviel als nichts. Indeßen sind die verdeckten Quinten und Octaven von verschiedner Art, wovon die guten Lehrbücher heutiger Zeit Nachricht geben. Zum Exempel, die folgenden



sind, an ihrem Orte gebraucht wie es sich gehöret, gar keinem Tadel unterworfen. Der Sänger der das Spatium von c zu g, oder von g zu c, mit den dazwischen liegenden Tönen ausfüllen wollte, würde das Compliment verdienen, womit der berühmte Josquin, als er noch zu Cambray lebte, einen Sänger beehrte, der an einem Ort eine Coloratur machte, wo der Componist keine verlangte. Du E-- rief er zornig aus, warum thust du eine Coloratur hinzu? wenn mir solche gefallen hätte, so hätte ich sie wohl selbst hineinsetzen wollen.

Die Fortsetzung künftig.

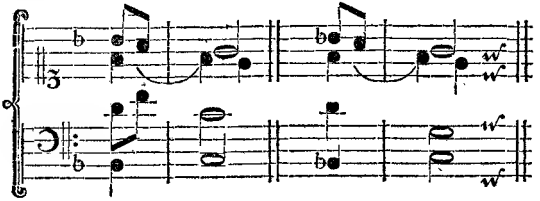
XCII. Brief.

Berlin, den 9. Januar. 1762.

Dritte Fortſetzung
von der Setzart einiger Tonkünſtler aus dem funfzehnten, ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhundert.

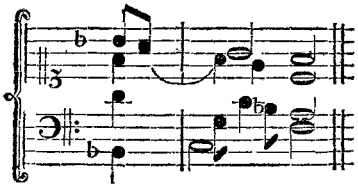
Der Herr Helian ſchlägt annoch ein Paar andre Arten von Verbeßerungen, oder wie er ſaget, bloße Aenderungen vor, „Der Componiſt, ſagt er, hätte im Tenor für d-c, entweder d f-c, oder d-g ſetzen können, nemlich

oder

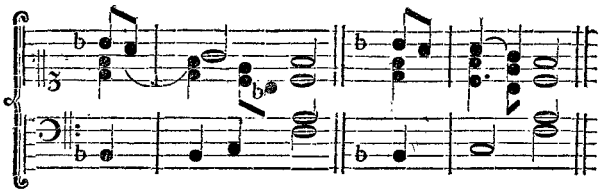


„Aber in dem erſten Fall findet ſich nicht nur wieder eine verdeckte Quinte, „welche nicht zwar ich, ſondern andere für einen Fehler halten, und hernach iſt, „über der lezten Häffte von B., die Quinte f verdoppelt worden, da hingegen „die Terz fehlet. Zudem würde es auch mit dem Text was zerricht klingen, zu„mahl weil die Sylben unter den Tönen d-f kurz ſind. Im andern Falle aber „iſt ein verborgner Achtlaut, (Octave) vorhanden, der Verdoppelung der Quinte zu geſchweigen„.

Wer ſiehet nicht, wie fein unſer Herr Ahle chicaniren kann! Was den erſten Fall betrifft, ſo iſt wider die Verdoppelung der Quinte deſto weniger einzuwenden, weil ſie auf der leztern Hälfte des B, oder im Nachſchlage, geſchicht. Die verdeckte Quinte iſt von der Art der erlaubten; und das vermeinte Zerren geſchicht mit einem ſehr kleinen Intervall, und enthält nicht mehr als zwo Noten. Der andre Fall iſt freylich in Abſicht auf c g e g weniger gut. Wie aber, wenn auf folgende Art die Verdoppelung der Quinte ſchleunig aufgehoben, und die Octave ergriffen würde:



Ja da würde wieder eine Sylbe im Tenor gezerret werden —. Aber wenn nun unter vielen Uebeln zu wählen iſt, ſo iſt das geringſte ohne Zweifel ein Gutes, und kein Uebel. Annoch könnte der Saz auf folgende Art geändert werden:

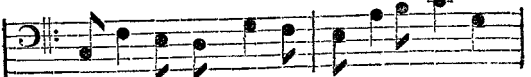


Es ſind noch mehrere Arten von Verbeßerungen möglich. Aber das vorhergehende Gewebe muß vorläufig darnach eingerichtet werden. Mich wundert, daß der Herr Ahle bey ſeiner ſcharfen Kritik die bey der Cadenz in F weggelaßne Terz unberührt laßet. Man ſiehet daraus, daß annoch zum Ausgang und vielleicht annoch zum Anfange des ißigen Jahrhunderts, der harmoniſche Dreyklang bey Cadenzen mangelhaft ausgeübet zu werden, die Erlaubniß gehabt hat.

Bey einer gewißen Gelegenheit führet der Hr. Ahle eine Stelle aus den lateiniſchen Briefen des berühmten **M. J. Boxhorn** an, aus welcher ſich erſehen läßet, was es ehedeßen für Mühe gekoſtet haben muß, um nur eine geringe Känntniß von der Muſik zu erlangen. Es ſaget dieſer Gelehrte nemlich von ſich: **daß er ſich erinnere, vierzehn Tage zugebracht zu haben, um die ſechs muſikaliſchen Sylben gut ſingen zu lernen; und daß er nach Verlauff derſelben ſoviel als nichts gewußt.** Ferner an einem andern Orte: **daß, da er einmahl in ſeiner Jugend dem Unterrichte eines Tonkünſtlers anvertrauet geweſen, er es mit unglaublichem Fleiße ſo weit gebracht hätte, daß er nach Ablauff eines Jahres, nicht einmahl die erſtern Grundſätze der Muſik gekannt hätte.** Es kann ſeyn, daß Boxhorn zu den höhern Künſten und Wißenſchaften ein fähiger Naturell gehabt, als zur Tonkunſt. Aber dieſes hat auch ſeine Richtigkeit, daß man nach der heutigen Methode und Beſchaffenheit der Muſik in einem Monath mehrere Einſichten erlangen kann, als zu den Zeiten Boxhorns in einem Jahre möglich war. Es ſchaudert einem zur itzigen Zeit die Haut, wenn man auf die Solmiſation der Alten mit ſechs Sylben, auf die Zuſammenhängung der viereckigten Noten, auf die Augmentation, Diminution, Imperfection, Alteration, u. ſ. w. einen Blick zurücke wirft. Und was pflegte denn damahls der fähigſte Kopf nach unglaublicher Mühe, binnen der Zeit von funfzehn oder zwanzig Jahren zu erlernen? Sehr ſelten wenig mehr als die Uebereinanderſetzung der Töne.

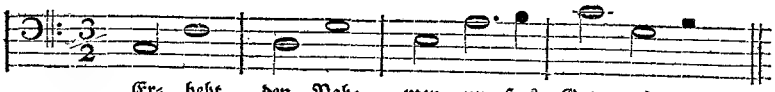
Unſer Verfaßer wendet ſich nunmehr zu einer andern Materie. Sie betrift die Nothwendigkeit der Uebereinſtimmung des **meliſchen** und **metriſchen Accents** in der Singmuſik. Da man dieſe Materie in dem ein und ſechzigſten u. den folgenden dieſer kritiſchen Briefe gnugſam bearbeitet findet: ſo laße ich weg, was uns Herr Ahle zum Beweiſe dieſer Nothwendigkeit ganz richtig vorbringet, um ein Paar andre Puncte, in welchen man heutiges Tages nicht einerley Meinung mit ihm ſeyn wird, meinen Leſern vorzulegen.

Der erſte Punct betrift die Meinung, **daß die ſonſt innerlich langen Noten durch die folgende ſyncopirte kurz gemachet werden.** Der Verfaßer giebt davon folgendes Exempel, welches er gut heißet:

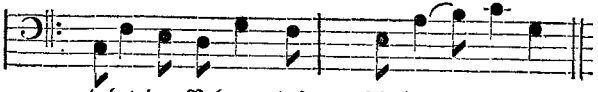


Er- he- bet den Nahmen des Al- lerhöchſten.

Auch dieſes ſoll in den Proportionen geſchehen, wo die dritte Zahl der Theiler iſt, als:



Ohne Zweifel iſt hier ein muſikaliſcher Grácismus vorhanden —. Wäre es wahr, daß die innerlich langen Noten durch eine folgende ſyncopirte kurz würden: ſo würde man z. E. anſtatt des Amphibrachys **erhebet**, nicht mit dem Dactylus **lobet den** ꝛc. die in der geraden Tactart zuerſt vorgebrachte Melodie ſingen können, nemlich:

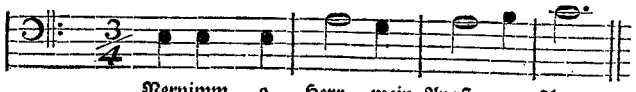


Es kömmt allhier auf keine Vernünftley, ſondern aufs Gehör an —. Indeſſen will ich dieſes zugeben,

1) Daß, wenn unter die innerlich langen Noten, die eine ſyncopirte hinter ſich haben, **allezeit ein einſylbiges Wort** geſetzt wird, die Meinung unſers Auctors Statt haben kann.

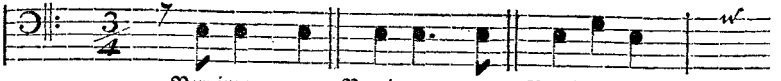
2) Daß in der contrapunctiſchen Schreibart, durch Veranlaßung der Bearbeitung eines gewißen Thematis, der vorgebrachte Fall des Autoris als eine Freiheit geduldet werden kann.

Der zweyte Punct betrift die Meinung, daß man in der ungeraden Tactart nicht den Jambus, wie einen Dactylus anheben müße, z. E.



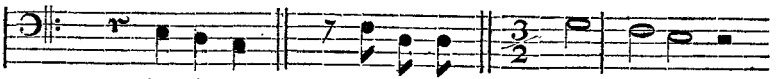
Dieſen

Dieſen Fehler zu verbeßern, ſagt Herr Ahle, muß man entweder die erſte Note kürzer, oder die andere länger machen, oder ſie höher ſetzen, als:



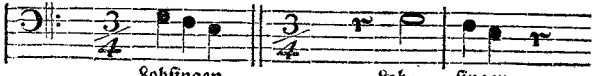
Dieſe Bemerkungen ſind ganz fein; obgleich der vom Verfaßer getadelte Fall durch das Anſehen aller guten Componiſten gerechtfertigt wird.

„Eben ſo, fähret der Verfaßer fort, müßen die Noten beſchaffen ſeyn, wenn „darunter ſolche dreyſylbigte Wörter ſtehen ſollen, die einen doppelten Ac„cent haben, und einem Palimbachius machen, z. E. **gottloſe, argli„ſtig, Irthümer, Dankopfer, lobſingen, angeben, einziehen,** „u. ſ. w. Noch beßer aber iſt es, wenn die erſte Note höher als die andre „ſteht, z. E.

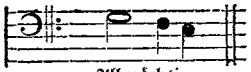


„Denn das erfodert eigentlich die proſaiſche Ausſprache, wiewohl ſie nicht „allenthalben ihr Recht behaupten kann, indem im Contrapunct die eine „Stimme ab- und die andere aufzuſteigen pflegt. Doch muß man es ihr „zum wenigſten in der Ober- oder Principalſtimme laßen.

Was Herr Ahle allhier lehret, iſt ganz gut, wenn es die Umſtände nicht anders zu laßen. Erlauben es aber ſolche anders, ſo iſt **fürs erſte** für dreyſylbige Wörter von beſagter Quantität die ungerade Tactart die beſte. Man muß aber das Wort nicht in Arſi, wie der Verfaßer gethan, ſondern in Theſi, oder aber in der Mitte des vorhergehenden Tacts anheben. Z. E.



Kürs zweyte iſt es beßer, in der geraden Tactart das Wort in voller Theſi anzuheben, als:



Allmächtig.

Die Erfahrung wird ieden lehren, daß auf dieſe Art der proſaiſche Accent dieſer zur Muſick ſehr ungeſchickten Wörter am wenigſten leydet, und folglich das Ohr am wenigſten verletzet wird.

Wir wollen nunmehr das **Sommergeſpräche** unſers Verfaßers durchgehen.

„Als mitten im Heumonathe Helian, Deutſchhold und Wonnemund „durch ein liebliches Wetter zu einem Luſtwandel angereitzet wurden, „und ſich mit einander nach einem ſchönen Korngefilde begaben: ſo „hörten ſie jemand in einem Garten das bekannte Lied anſtimmen: **Nun „danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen ꝛc.** welches „ihnen Anlaß gab zu folgender Unterredung. Ob man wohl, begunnte „Deutſchhold, bey Abmeß- oder Leſung der Gedichte und Lieder nicht allein „am Ende ſowohl der kurzen als langen Reimzeilen, ſondern auch in der „Mitte derer, die einen Ab- oder Durchſchnitt (cæſura l. metriſectio,) „haben, ein wenig inne zu halten pflegt; weshalb auch die Sangmeiſter „gemeiniglich in ihren Weiſen an beyden Oertern entweder ein was läng„geres Singe- oder ein kleines Schweigezeichen ſetzen: ſo wäre es doch „meines Erachtens beßer, daß man bey Abſingung der alexandriniſchen Ver„ſe von zwölf und dreyzehn, und der gemeinen Verſe von zehn und eilf „Sylben, ingleichen der langzeiligen trochäiſchen Lieder **nur am Ende „der Verſe**; in andern kurzzeiligen Geſängen aber **nur beym Mit„telſchluße**, der in den meiſten Liedern wiederhohlet zu werden pfleget, „anhielte. Denn durch das viele, und ſonderlich zu lange Aushalten „wird nur die Meinung zerrißen und unvernehmlich gemacht, die Andacht „verhindert und gehemmt, und alſo die Zeit vergeblich zugebracht.

Wenn der Herr Ahle das Innehalten an ſich misbilliget, ſo hat er Unrecht. Das langſame Zeitmaaß, womit und zwar aus guten Urſachen, der **Choral**

von

von der Gemeine in der Kirche gesungen wird, erfodert, daß wenigstens nach jedem vierfüßigen Satze ein Abschnitt gemachet werde, damit man wieder frischen Athem schöpfen könne. Ob man aber bey diesem Abschnitte so lange anhalten solle, als insgemein geschicht, ist eine andere Frage. Wenn sich indessen zwischen der Langsamkeit, womit jede Sylbe im Chorale gesungen wird, und zwischen dem Anhalten bey jedem Abschnitte ein gehöriges Verhältniß finden soll: so ist die Mode, die man dieserwegen in der Kirche beobachtet, und vermittelst welcher man nicht, wie im Figuralstyl nach einem öfters nur sehr wenig anhaltenden Stimmfalle, sogleich zur andern Zeile fortgehet, im geringsten nicht verwerflich. Sie ist so wenig der Andacht nachtheilig, daß diese vielmehr dadurch genähret wird. Was die Zerreißung der Gedanken betrift, so hat solche sowohl beym kurzen als langen Anhalten Statt. Schlecht genug, daß die Dichter nicht solche Lieder dichten, wo die erforderlichen Abschnitte nicht dem Verstande der Gedanken schäden. Der Herr Ahle eifert selbst in der Folge wider die Unachtsamkeit der Poeten in diesem Stücke, wie wir gleich hören werden.

„Denn der edle Spielende (*) sagte Helian, schreibt an einem Orte „also: der Poet soll sich hüten, daß er keine langschweifige Meinung bin„de, weil solche, sonderlich in den kurzen Liederreimen den Inhalt schwer, „und dem Zuhörer unvernehmlich machen. Je kürzer er seine Meinung „schließen kann, desto lieblicher und leichter ist das Lied und das Gedicht. „Daß diesen Lehrsatz die alten deutschen Dichter viel beßer beobachtet haben, „als die neuen, ist nicht zu leugnen. Denn in jener ihren Gesängen hat „fast eine jede Zeile ihren eigenen Verstand, und zum wenigsten ein vollständi„ges Comma, daß man gar oft sprechen muß: Tot sunt partes Strophæ, quot „lineæ, d. i. soviele Zeilen, soviele Theile. In dieser ihren aber findet „man eine solche Uebereinstimmung der Commatum und Membrorum nicht; „sondern es wird der Sensus bald im Anfange, bald in der Mitte, bald „am Ende der Verse geschloßen, und solchergestalt durch das in den Arien „gebräuliche Clausuliren und Aushalten vielmahls getrennet, welches als„denn sehr übel klinget —. Deutschhold sprach, daß unsere Lieder selten „klingen, wie sie sollten, daran haben beyde, die Poeten und die Setzer „Schuld; jene weil sie den Numerum nicht beßer in Acht nehmen, und „den Sinn nicht allemahl am gehörigen Orte schließen; diese, weil sie „zuviele Stimmschluße, zumahl vollkommne machen —. Freylich, wa„ren Helians Worte, wißen viele Componisten im Clausuliren weder Maaß„se noch Unterschied zu beobachten, nicht nur in Arien, sondern auch in Concer-

(*) Harsdörfer im I. Theil des poet. Tricht. am 120 Bl.

„Concerten, Motetten und Madrigalen. Denn weil mancher nicht be„denket mancher auch wohl nicht weiß, daß in einem Geſange die Clau„ſeln, ‚Quaſiclauſeln (Halbſchlüße) und Cäſuren das ſind, was in einer Re„de die Puncte, Cola und Commata ſind: ſo machen und brauchen ſie ſolche bloß nach ihrem Belieben, wie und wo ſie wollen —.

„Wonnemund ſagte: Es iſt ſehr viel geweſen, daß jener däniſche Mu„ſikus durch ſein Spielen die Zuhörer hat unſinnig und raſend machen kön„nen. Aber heutiges Tages giebt es Componiſten, welche durch gewiße „Stücke die Leute gar todt, und wieder lebendig zu machen wißen; wie „ich denn dergleichen einmahl auf Oſtern gehöret, deßen Anfang alſo „lautet:

Unſer keiner, unſer keiner le-e-e-e-bet (Cadenz); **keiner le-e-e-e-bet**, (Cadenz und Pauſe;) **lebet ihm ſelber, ſelber; und keiner ſtirbet, keiner, keiner ſtirbet** (phrygiſcher Schluß;) und ſo weiter.

„Ich habe, ſagte Deutſchold, faſt auf gleichen Schlag in Pfingſten ſin„gen hören:

Und wurden alle, alle, alle voll (Cadenz); **und wurden alle, alle, alle, alle voll** (Cadenz); **alle voll, voll, voll des heiligen Geiſtes** ꝛc.

„Wonnemund fuhr fort, daß die Componiſten in der freyen Schreibart „faſt alle Worte und Gedanken erweitern, und daraus ſoviele Commata „und Semicommata machen, wäre meines Erachtens eben nicht zu tadeln, „wenn es nur allezeit mit Manier und Maaße geſchähe. Allein es heißt „oft

„Das gar zu viel
„Verdirbt das Spiel.

XCIII. Brief.

Berlin, den 17. Januar. 1762.

Vierte Fortſetzung

von der Setzart einiger Tonkünſtler aus dem funfzehnten, ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhundert.

Hierauf verſetzte Helian: Gleichwie die Redner in freyer, und „die Poeten in gebundner Rede allerley rhetoriſche Figu„ren gebrauchen: alſo bedienen ſich auch die Componi„ſten mancher ſolcher Figuren in der ſingenden Rede. „Daß dem ſo ſey, wird aus folgendem ſattſam erhellen. „Im 98. Pſalm ſteht: **Jauchzet dem Herren alle Welt, ſinget „rühmet und lobet.** Hieraus weiß ein gelehrter Muſicus unterſchied„liche rhetoriſche Wortfiguren zu machen. Zum Exempel

1) „eine *Epizeuxis*. **Jauchzet, jauchzet, jauchzet dem Herrn alle „Welt;** oder doppelt, **alle, alle Welt.**

2) „eine *Anaphora*. **Jauchzet dem Herrn, jauchzet ihm alle Welt, „jauchzet und ſinget.**

Mit dieſer Figur an ſich hat es ſeine ungezweifelte Richtigkeit. Weil in ſelbiger aber das Pronomen **ihm** vorkommt, welches nicht in dem Originaltexte ſteht; der Componiſt aber nicht die Erlaubniß hat, dem Texte etwas zuzuſetzen: ſo mögte der Spruch auf die Art, wie er hier ausgebildet iſt, wohl nicht gebrauchet werden dürfen.

3) „eine *Synonymia*. Singet, rühmet, und lobet; oder jauchzet, ſin„get, rühmet, und lobet.

4) „ein *Aſyndeton*. Singet, rühmet, lobet; oder jauchzet, ſinget, „rühmet, lobet.

5) „ein *Polyſyndeton*. Jauchzet und ſinget, und rühmet und lobet.

6) „eine *Anadiploſis*. Singet und rühmet, rühmet und lobet.

7) „eine *Climax*. Jauchzet und ſinget, ſinget und rühmet, rüh„met und lobet.

8) „eine *Epiſtrophe* oder *Epiphora*. Singet dem Herrn, rühmet den „Herrn, lobet den Herrn.

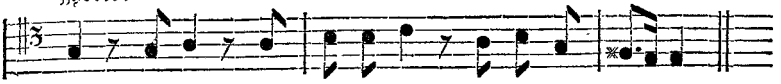
9) „eine *Epanalepſis* und *Epanodos*. Singet, rühmet, und lobet; ja „lobet, rühmet und ſinget.

Die Partikel *ja* muß, weil ſie nicht im Text ſteht, von der Figur ausgemuſtert werden, ſo wie das **ihm** bey der Anaphora.

„Seht, fährt Helian fort, ſoviel Wortfiguren kann der Componiſt aus „den wenigen Worten machen; wiewohl er ſie nicht alle bey ſolcher eini„gen Sentenz anbringt. Denn weil ihm bewußt iſt, daß die redneriſchen und „poetiſchen Zierlichkeiten nur als Zucker und Gewürz zu gebrauchen ſind: „ſo figuriret er immer einen Ausſpruch anders als den andern, nachdem „er es thunlich und dienlich zu ſeyn befindet. Doch wie das Salz die „gemeinſte Würze iſt: ſo iſt auch die Epizeuxis die gebräuchlichſte Figur, „indem ſie von den Componiſten faſt in allen Commatibus angewendet „wird.

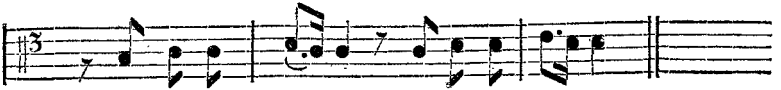
„Es fällt mir itzund ein, that Wonnemund hinzu, was der berühmte „Voſſius an einem Orte ſaget: **Wir bedienen uns der Epizeuxis, „um etwas emphatiſch oder pathetiſch zu ſagen.** Demnach iſt „es lächerlich, wenn mancher Stimmenſchmid ſich ſo luſtig macht mit ſol„chen

„chen Wörtern, worauf keine Emphasis ruhet. So habe ich z. E. ge„höret:



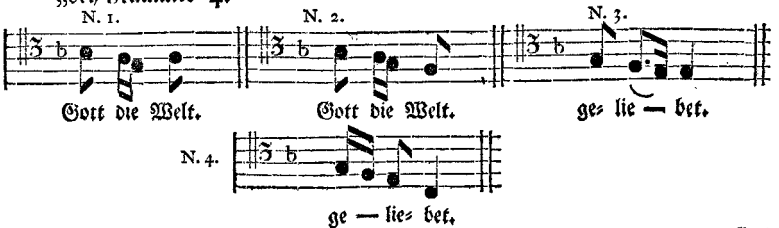
Ingleichen: **Also hat, hat, hat** (Pause); **also hat, hat, hat Gott die Welt geliebet; daß, daß, daß** er, (Pause) **daß, daß, daß** er ꝛc

„Obwohl die Componisten, sagte Helian, sich beym Gebrauche der Epi„zeuxis mehrer Freiheiten bedienen können, als die Dichter: so müßen sie „doch die von aller Emphasi entblößten Wörter niemahls allein, wohl aber „mit den emphatischen Wörtern wiederhohlen, z. E.



oder

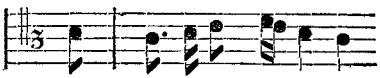
„Aber was dünkt sie, ob man in **also hat Gott die Welt geliebet,** „das Wort also jambisch oder trochäisch brauchen müße? Ohne Zweifel, „erwiederte Deutschold, jambisch des Nachdrucks wegen. Eben so ist der „Satz bey Nummer 1. nachdrücklicher, als der bey Nummer 2; und „der bey Nummer 3. ist beßer und beweglicher, als der kurz abbrechende „bey Nummer 4.



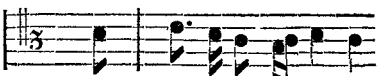
„Ey! ſprach Wonnemund, das iſt gar zu genau geſucht, und wird heute „zu Tage ſo wenig beobachtet als geſchätzet. Denn wenn einer den proſai„ſchen Accent, obwohl nicht den rhetoriſchen, in Acht zu nehmen, und „ſonſt die Ohren voll zu machen weiß, ſo heißt er ſchon ein guter Compo„niſt. Ja ich habe wohl eher eine Mißam loben hören, wo nicht ein„mahl der Accent der gemeinen Ausſprache beobachtet, ſondern *Chriſte* und „*Patris* ein dutzendmahle hintereinander, wie der Jambus **belebt**; und „*Filius* wie der Amphibrachis **etheben** geſungen ward.

„Es trift freylich hier öfters das Sprichwort ein: Corui luſciniis hono„ratiores, waren Helians Worte. Doch ein verſtändiger kehret ſich we„nig an der Unverſtändigen Urtheil, ſondern iſt vergnügt mit dem Urtheile „derer, welche wißen, quid diſtent æra lupinis und hat deßen Sinn, der geſa„get: Satis ſunt mihi pauci, ſatis eſt vnus. Darum beobachtet er auch, „nicht jener ſondern dieſer wegen, ſo viel als möglich iſt, des Accents Länge „und Kürze, Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche; zumahl wenn eine „Stimme alleine ſinget, und ſonſt in den beyden äußerſten Stimmen.

„Solches aber, ſagte Deutſchhold, hat derjenige nicht gethan, welcher „in der oberſten Singſtimme eines Stückes geſetzet:



„Da er doch wohl hätte ſetzen können:

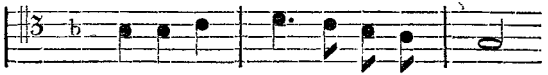


„Denn obgleich in dieſem Verſe die von Natur kurze Sylbe **em** nicht „mit Unrecht lang gebraucht wird, weil wegen der vorhergehenden und „nachfolgenden kurzen Sylbe der Ton auf ſie fällt: ſo wird ſie doch nicht „ſo lang, hoch und ſtark ausgeſprochen, als die von Natur langen Syl„ben **frö** und **müth**. Darum iſt der erſte Satz zwar recht, weil in dem„ſelben

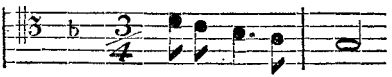
„ſelben der meliſche und metriſche Accent übereinkommen; doch nicht ſo ge„nau, als der andere, in welchem auch dem rhetoriſchen ſein Recht geſchicht,

„Uebrigens hat es mit allen natürlich kurzen Sylben und Wörtern, wenn „ſie den Accent bekommen, eben dieſe Beſchaffenheit; dahingegen die na„türlich langen, wenn ſie denſelben verliehren, nicht ſo kurz, tief und „ſchwach ausgeſprochen werden, als die von Natur kurzen.

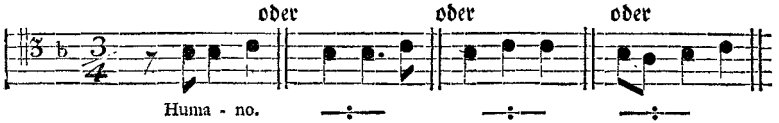
„Allein fragte Wonnemund, wie iſt es mit folgendem Satze beſchaffen?



„Darinnen, antwortete Helian, kömmt der meliſche Accent (die Zeitgröſ„ſe der Noten) weder mit den accentu ſcanſionis (der Quantität der Syl„ben) noch der Declamation überein: indem die erſte Note b in „nerlich lang, die andere und dritte aber kurz ſind; daß alſo *hu„mano* nicht amphibrachiſch (*), ſondern dactyliſch klinget; wie auch ſer„ner *pro* zu hoch und lang, aber *la* in *ſolamine* zu niedrig und kurz iſt. Doch „würde es ſchon beßer lauten, wenn nur *pro* kürzer, und *la* länger ge„ſetzt wäre, als:



„Das erſte Wort humano aber kurz lang kurz zu machen, kann man auf „vielerley Art verfahren, als:

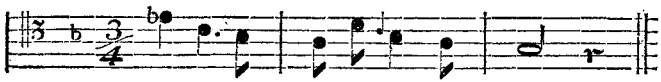


Anmer=

(*) Sonſt macht das Wort einen *moloſſum*; aber hier wird auf den proſaiſchen Accent geſehen.

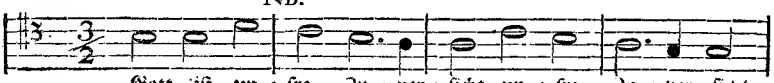
Anmerkung.

Man siehet aus dem Discurse des Herrn Ahle zur Gnüge, was er für ein scharfer kritischer Klauber zu seiner Zeit gewesen ist. Indeßen hat er in Ansehung der Sylbe hu in humano Unrecht. Bey jedem Anfange eines Rhytmus kann die erste Sylbe eines Worts, das wie ein Amphibrachys ausgesprochen wird, in der ungeraden Tactart, z. E. im Dreyviertheiltact, ohne die geringste Pause vorangehen zu laßen, auf der ersten Tactnote gebrauchet werden. Die zweyte Sylbe in diesem Worte, nemlich *ma*, ist in Ansehung des dazugesetzten Tons vielmehr einem Tadel unterworfen, indem in diesem Worte, der prosaischen Aussprache nach, auf der Sylbe *ma* ein rhetorischer Accent liegt, der entweder durch eine höhere oder längere Note, als die zur ersten Sylbe *hu*, hätte sollen ausgedrücket werden. Nach dem Genio der lateinischen Sprache sollte aber dennoch eher die erste Sylbe *hu*, als die zweyte *ma*, vorzüglich ausgedrücket werden. Die Bemerkung des Autoris, daß der Ton zu *pro* sowohl zu lang als zu hoch ist, ist sehr richtig, indem gar keine Emphasis darauf haftet. Sie muß also entweder mit einem kürzern, oder tiefern Ton, oder noch genauer, sowohl kurz als niedrig gesetzet werden, wenn die Declamation ohne Tadel seyn soll, welche leztere hingegen auf *la* in solamine einen rhetorischen Accent verlanget, der prosaischen Aussprache nach, wiewohl nicht nach dem Genio der Sprache. In einer sehr simpeln Melodie würde meines Erachtens allen diesen Anfoderungen auf folgende Art der prosaischen Aussprache und dem Genio der Sprache gemäß ein Gnüge geschehen:



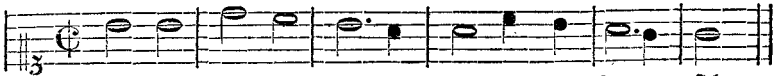
„Kann denn nicht die dritte Note in dem ungeraden Tact bisweilen lang „gebrauchet werden? war Wonnemunds Frage; und darauf Helians Ant„wort: ja, wenn die mittelste entweder niedriger oder kleiner ist, als:

NB.



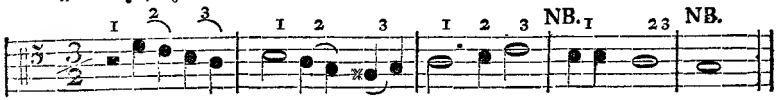
An=

Hier gehen Irthümer vor. Die dritte Note, wovon die Rede ist, kann, der Tact mag so langsam als er immer will geschlagen werden, nirgends ohne die größte Licenz lang gebraucht werden, als **erstlich** im Falle der Noth bey einem sogenannten **Palimbachius**, oder **Antibachius**, deßen erste Sylbe unter diese dritte Note, und die zweyte Sylbe auf die erste Note des folgenden Tacts gesetzt wird; **zweytes** bey gewißen Arten von Abschnitten, von deren einer in dem Aufsatze des Autoris im vierten Tact, ein Exempel vorhanden ist. Wenn die dritte Note lang gebraucht wird, so muß nothwendig die erste des folgenden Tacts kurz gebraucht werden; und dieses leztere findet wohl zum Anfange eines Rhytmus, und in den gedachten beyden Fällen, aber sonst nicht in der Mitte Statt. Wie klinget das **unsre** in dem Exempel des Herrn Ahle? Sehr widerwärtig, wenn der Dreyzweytheil ordentlich ausgeführet wird. Aber das seltsamste ist, daß in diesem Exempel nichtsweniger als der Geist eines Dreyzweytheils vorhanden ist. Es ist ein unrecht geschriebner gerader Tact, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:



Gott ist un = sre Zu = ver = sicht, un = sre Zu = ver = sicht.

„Aber wie ist es, fragte Wonnemund, wenn eine innerlich kurze Note in „zwo kleinere getheilet wird? Helian antwortete: Eigentlich ist die er„ste lang, und die andere kurz; doch werden sie gar oft beyde kurz ge„braucht; z. E.



Prei = set, prei = set mit mir den Her = ren, den Her = ren.

Anmerkung.

Hier bey dem NB. hat man zugleich Exempel von Absätzen und Schlußarten, bey welchen, wie vorhingesagt ist, die dritte Note für eine lange, und die erste des folgenden Tacts für eine kurze Sylbe gebraucht werden kann, so wie allhier von dem Autore geschehen. Doch höret der Fall des zweyten NB. nicht eigentlich hieher, indem die mittelste und dritte Note für die lange Sylbe verbunden sind.

Die Fortsetzung künftig.

Nach=

Nachricht.

Der Verleger dieser Blätter, Herr Friedr. Wilh. Birnstiel hat vor einigen Tagen von dem Herrn Licentiat Allßen aus Hamburg einen Brief erhalten, worinnen er im Nahmen des Herrn Legationsraths **Mattheſon** ersuchet wird, folgenden Artikel gehörigen Orts bekannt zu machen.

Hamburg.

Da Ihro Wohlgeb. der Herr Legationsrath **Mattheſon** mit Befremdung äuſserlich vernommen, als ob man in Berlin bedacht sey, einige seiner Schriften, ohne dessen Beyfall und Geheiß, solchergestalt wieder aufzulegen, daß bloß diejenige Materie, welche gradesweges von der Musik handelt, hineinkommen, alles übrige aber so eben nicht in jenem Kram dienlich, herausgeworfen werden soll: so hat er hiemit wider ein solches eigenmächtiges, ihm nachteiliges Zergliedern und Zerstümmeln, als Verfasser, und auch von den meisten als Verleger, sein unstreitiges Recht öffentlich behaupten, protestiren und erklären wollen, daß er es nimmermehr zugeben; sondern, dafern man ihm es über den Kopf nehmen würde, sich quaeuis competentia hauptsächlich darum vorbehalten werde, weil er selber ja Manns genug ist, zu einer neuen rechtmäßigen Auflage das Seine beyzutragen, wenn ſie ja nöthig befunden werden sollte.

Son cœur & ſon eſprit, fort vigoureux,
Imiteront *Caleb* s il plait à Dieu!
Il eſt encor, ſans régarder la criſe,
Tout courageux, malgré ſa barbe griſe!

Da nun dem Herrn Birnstiel gänzlich unbekannt ist, welcher Tonkünstler hieselbst mit einer neuen Edition der mattheſonischen Werke umgehet, und es also nicht bey ihm stehet, das ihm zugefertigte Monitorium gehörigen Orts zu insinuiren: so hat er uns, die Verfaßer dieser Blätter, ersuchet, selbiges allhier, wie geschehen einzurücken, und es vielleicht solchergestalt zur Nachricht desjenigen Muſikers, den die Sache angehet, kommen zu laßen.

Was uns belanget, so sind wir zwar weit entfernt zu wißen, was auf den Schreibstuben so vieler Tonkünstler hieselbst vorgeht. Indeßen sind wir versichert, daß ſie alle insgesamt zu viele Hochachtung für die Verdienste und die Person des Herrn Legationsraths haben, als daß sich jemand einfallen laßen sollte, ohne ihn vorhero zu begrüßen, und ohne seine ausdrückliche Einwilligung zu haben, ein ganzes Buch von ihm aufs neue, und zwar noch dazu verstümmelt herausgeben zu wollen. Wir halten aus diesem Grunde, bis zum weitern Aufschluß der Sache, die dem Hrrn Legationsrathe von außen zugekommne Nachricht für gänzlich falsch, erdichtet und absurd und wünschen zur Ehre des Referenten, daß der Hr Legationsrath als hauptsächlich beleidigter Theil, den durch die gegebene falsche Nachricht ihm gespielten Streich nicht heute oder morgen aufs nachdrücklichste öffentlich ahnden, und ihm dem Referenten, diejenige Züchtigung empfinden laßen möge, die vermuthlich aus einem gelehrten Meuchelmordstriebe dem einen oder andern Tonkünstler hieselbst von dem Referenten zugedacht war.

Im Nahmen der Gesellschaft
Hypographus.

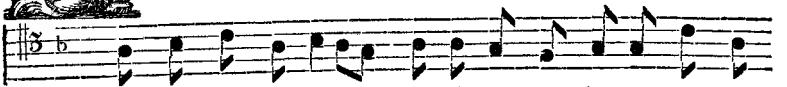
Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XCIV. Brief.

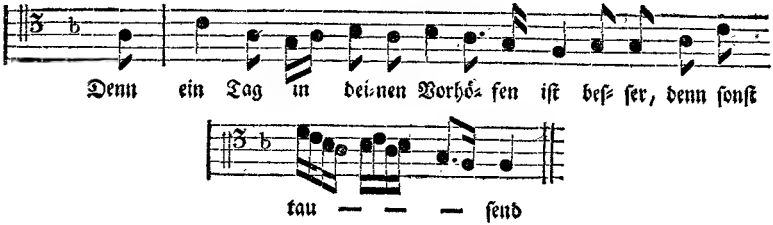
Berlin, den 23. Januar. 1762.

Fünfte Fortſetzung
von der Setzart einiger Tonkünſtler aus dem funfzehnten, ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhundert.

„Wonnemund ſagte: Unſer Muſelieb bekam neulich ein Tonſtück, „worinnen ihm beſonders der folgende Satz mißfiel:



„Ey! ſprach er, wie läppiſch klinget das! Hat doch der Stimmſetzer „weder die Antitheſin noch Emphaſin beobachtet. Denn hier werden die „Wörter **Tag** und **tauſend**, wie auch **in deinen Vorhöfen** und **ſonſt** „entgegen geſetzt. Darum hätte er das Wort **ein** länger als **Tag**, und „**ſonſt** höher als **denn** ſetzen ſollen, ſo wie es der Nachdruck erfordert. „Und warum hat er aus dem Antibachius **Vorhöfen** einen Amphimacer „gemacht? Sonſt müßte dieſer Satz wohl alſo lauten:



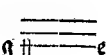
Anmerkung.

Schade, daß der mit vielem Nachdenken urtheilende Herr Ahle, bey seiner Untersuchung der metrischen und rhetorischen Beschaffenheit der Singstücke, nicht zugleich sein Augenmerk auf den Rhytmus gerichtet hat, als wowider sowohl in dem getadelten Aufsatze, als in der Verbesserung selber gefehlet worden ist. Fürs erste ist der Einschnitt bey **tausend** falsch. Die Sylbe **send** muß nicht in den Niederschlag, sondern in den Aufschlag kommen. Fürs zweyte ist der Numerus zwischen **sonst** und **tausend** mangelhaft. Er hätte müßen dem vorhergehenden Quaternario gleich gemacht werden. Die Gelegenheit dazu war sehr bequem, indem man nur die Dehnung auf **tausend** soviel als nöthig, durch hinzugefügte Töne verlängern konnte. Doch vielleicht hat der Autor darinnen einen guten Contrast zu finden geglaubt, daß er zu dem Gegensatze den Numerum binarium genommen. —

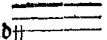
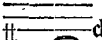
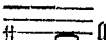
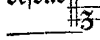
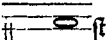
Zum Schluße des musikalischen Sommergesprächs erblicket man ein poetisch-musikalisches Kunststück, welches vermuthlich seinem Urheber noch mehr Mühe gekostet haben mag, als der bekannte Vers dem seinigen:

VT REleuet Miſerum FAtum SOlitosque LAbores.

Vielleicht giebt es noch Liebhaber von dergleichen Spielwerken, und solchen kann vielleicht mit der Mittheilung desselben gedienet seyn. Hier ist es:

Wohl dem der stets vergnügt! Gott läßt zwar g  e Gaben, doch auch

beson-

beſond  Noth  ch, dich und jenen haben. Ge  llen  es ja, was uns wird zugefügt, ſowohl die  ſt als Luſt. Wohl dem der ſtets vergnügt!

Das **Herbſtgeſpräch** unſers Autoris wird in Helians Weinberge gehalten, und Deutſchhold hebet ſelbiges mit folgendem Diſcurs an:

„Die heutigen muſikaliſchen Stücke dünken mich oft nicht unähnlich „zu ſeyn den heurigen Weintrauben. Denn wie in dieſen mehr ſaures „als ſüßes iſt: ſo iſt es auch mit jenen beſchaffen. Das ſaure ſind die „Dißonanzen, das ſüße die Conſonanzen. Wie viele Componiſten thun „doch dem Gehöre mehr durch jene weh, als durch dieſe wohl! Und den„noch wollen ſie große Meiſter ſeyn und heißen.

Wie man aus der Folge ſiehet, ſo eyfert Deutſchold nur wider den unrechten mechaniſchen Gebrauch der Dißonanzen, wenn ſolche nemlich weder als Hauptnoten (in ſyncopatione,) noch als Nebennoten, (in tranſitu regulari & irregulari,) geſetzmäßig gebraucht werden. Er hat es nicht mit dem Misbrauche zu thun, da zwar die Dißonanzen ihr gehöriges Tractament haben, aber verſchwendet werden. In der That konnte der Autor in den Zeiten, worinnen er lebte, im geringſten nicht auf den Misbrauch der Dißonanzen ſchelten. Aus was für einem Tone aber würde ſelbiger ſprechen, wenn er zu itzigen Zeiten leben ſollte, itzo da ſich ſo oft der ungeſetzmäßige Gebrauch mit dem Misbrauche paaret; und da durch die zur Unzeit und bis zum Eckel vorkommenden irokeſiſchen Vorſchläge alle Conſonanzen verdränget werden; da öfters das Ohr, ſogleich von der erſten Note an bis auf die vorletzte des Stückes, jämmerlich gepeitſchet wird, und der Unwißende, anſtatt bey den Streichen laut aufzuſchreyen, vor entzückendem Vergnügen außer ſich iſt, und ſo weiter.

Muſelieb nimmt nach dem vorigen Diſcurſe Gelegenheit, einen kleinen Ausfall in die theoretiſche Tonlehre zu thun. Das merkwürdigſte was allhier vorkommt iſt folgendes:

„Sehen wir die harmonischen Zahlen an, so zeigen sie uns, daß die „gröſſeren Stimmsprünge in den Baß, die kleinern in den Tenor und „Alt; die Stimmgänge aber (die stuffenweise Fortschreitungen,) „in den Diskant gehören. Wo nun ein jedes eigentlich hingehöret, da „klingt es auch am lieblichsten. Jedoch weil die Veränderung angenehm „ist, so müssen die Gänge und Sprünge in allen Stimmen immer unter„einander gemenget, doch die gröſsern Sprünge selten, und nicht ohne „Ursache oder Noth in den Oberstimmen gebraucht werden.

Ingleichen:

„Daß die Natur mehr Vergnügen an den Consonanzen, als Dißonan„zen haben müsse, ist daraus zu ersehen, weil sie jene springend, gleich„sam mit Lust und Freude; diese aber stuffenweise oder gehend, „gleichsam ermüdet und geschwächet, und also gezwungen hervorbringet.

Dieses zu verstehen, muß man wißen, wie die Intervallen natürlicher Weise entstehen. Ich setze aber die Känntniß davon allhier voraus. Man findavon Nachricht in den marpurgischen Anmerkungen über Sorgens Anleitung zum Generalbaß, ingleichen in den Beyträgen, V. Band 2 und 3tes Stück.

Nunmehro bringet der Autor allerhand Aufgaben von Quinten und Octaven aufs Tapet, und beurtheilet selbige auf verschiedene Art, wie man sehen wird.

No. 1.

„Die Dißonanzen können in der Musik keinen Fehler gut machen. „Deßwegen sind alle folgende vier Folgen falsch:

e f — g	e d — c	e — g	e — e
e — g	e — c	e f — g	e d — c

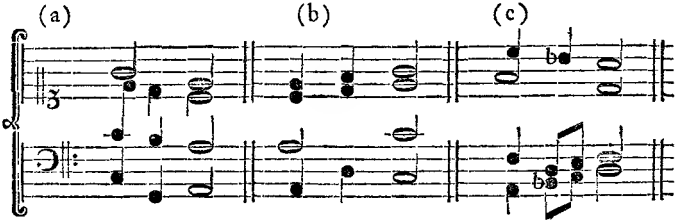
No. 2.

„Nicht einmahl die Consonanzen, nebst dem Intervallo meso der Quar„te, können in gewissen Fällen den Fehler der Quinte verhindern, zum „Exempel:

e d

e d — c || c d — e || c — e || c — a
a — f || f — a || f g — a || f e — d

„Das ſind lauter fehlerhafte Quintenfolgen, ob ſchon Quarten und Sex„ten darzwiſchen ſtehen. Wenn aber ähnliche Folgen in den Mittel„ſtimmen vorgehen: ſo iſt nichts dawider einzuwenden, z. Ex.

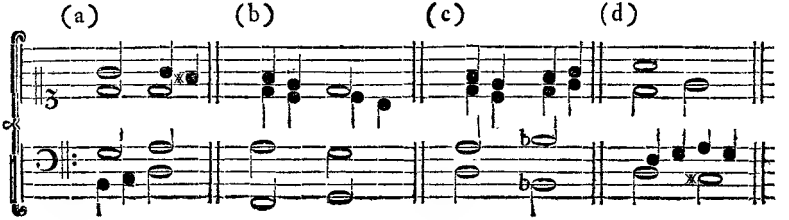


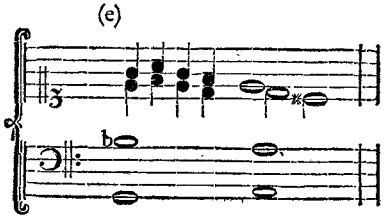
„das letzte Beyſpiel giebt Grimmius in ſeiner Melopoetica, welches „aber nicht zierlich iſt.

Bey (a) iſt der Fall zwiſchen dem Diskant und Tenor; Bey (b) ebenfalls; und bey (c) zwiſchen dem Alt und Diskant.

No. 3.

Folgende Quintenfolgen zählet der Herr Ahle unter die zuläßigen:





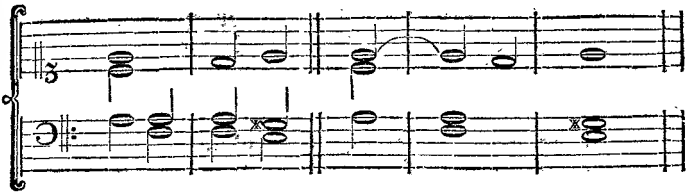
Es ist wahr, daß in diesen und ähnlichen Fällen der Fehler der Quintenfolge auf dem Clavichord nicht so empfindlich ist, als in andern. Das Clavichord dienet aber nicht zur Richtschnur des Satzes. Man lasse die Exempel singen, oder auf andern den Ton haltenden Instrumenten spielen: so wird das Ohr geschwinde genug beleidiget werden; wenigstens das Ohr der Geübtern; denn Ungeübtern entwischt alles. Ist die unmittelbare Quintenfolge an einem Orte ein Fehler, so ist sie es auch an dem andern, sie mag bedecket werden, wie sie will. Gesetzt, daß nicht alle Exempel gleich stark beleidigen, so beleidigen sie doch einmahl für allemahl; und was beleidigt, muß weggethan werden.

Herr Ahle bringet verschiedenes zur Beschönigung der angeführten und von ihm liebgewonnenen Quintenfehler an, welches aber zu itziger Zeit keiner Widerlegung bedarf. Wenn in der Musik angewendet werden kann, was die Juristen sagen, nehmlich daß bey einem Rechtsspruch die Mehrheit der Stimmen den überwiegendesten Gründen gleich geschätzet wird: so muß man ohne Zweifel die Stimmen der Meister und der Geübtern, nicht aber der Anfänger und und Ungeübtern zählen. Was das Ansehen berühmter Componisten betrift, so gilt selbiges nur da, wo sie Recht haben; nicht aber wo sie fehlen. Ein Fehler kann dadurch niemahls an sich entschuldiget werden, daß dieser oder jener auch selbigen begangen hat, und so weiter. Die vermeinten Fehler, die bey Verbesserung der verbothnen Quintenfolgen durch die Rückungen und Dehnungen in den Mittelstimmen, entstehen, sind bey weitem nicht so arg, als der Quintenfehler, und so ferner.

Unwillig, daß man ihm nicht Recht geben will, verändert der Verfasser die Materie, und kommt wieder auf den ungerechten Gebrauch der Dißonanzen zurück. Hier ist ein Exempel einer unrecht gebrauchten Dißonanz.

Nem-

: anstatt



Nemlich eine Dißonanz muß im schlimmen Tacttheile vorbereitet, im guten angeschlagen, und im schlimmen aufgelöset werden; nicht aber umgekehrt. Ich übergehe den Rest des Herbstgesprächs, und eile zum **Wintergespräch** des Herrn Ahle.

Selbiges enthält allerhand vermischte Discurse, wovon aber nicht alle so beschaffen sind, daß sie die Aufmerksamkeit der heutigen Welt besonders interessiren könnten. Ich will etwas weniges aus dem merkwürdigsten Materien anführen.

„Es erzählt Johann Magirus, sprach Wonnemund, daß er einmahl „einen Studenten gefragt, ob er singen könnte, und die Modos musi„cos verstehe? Als derselbe nun beydes bejahet, aber die Anzahl und Nah„men der Modorum sagen sollen, habe er geantwortet: es wären fünf „Modi, nemlich Indicativus, Imperativus, u. s. w.

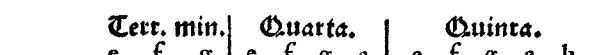
Ingleichen:

„Michael Buliowsky de Dulicz saget, daß der **größte Theil** der Musiker „die Musik mehr auf mechanische, als vernünftige Art erlernet. Frey„lich, versetzte Muselieb, ist dieses eher zu glauben, als wenn jemand „die Leute überreden will, ob erforderten die Worte: **die mit Thränen „säen, werden mit Freuden erndten**, zweyerley Modos; da sie „doch nur zweyerley Modulos erfordern, die gar wohl können und müs„sen in einem einzigen Modo gebildet werden. Denn die traurigen Wor„te kann man ja mit langsamen oder tiefen; die frölichen aber mit geschwin„den oder hohen Klängen, oder auf beyde Art zugleich; jene mit traurigen, diese mit fröhlichen Intervallen, ausdrücken.

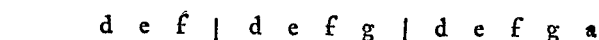
Ferner:

Ferner:

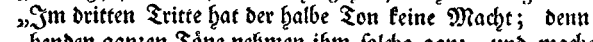
„Die beyden Intervalle, der halbe und **der ganze Ton** haben die „Kraft, durch ihre verschiedene Stelle, die Beschaffenheit der Interval„le zu verändern. Denn wenn der halbe Ton im **ersten** oder **untersten** „**Grade** sich befindet, so macht er den Modulum traurig, als:



„Kommt derselbe in **zweyten Grade** vor, so entsteht ein lieblicher Mo„dulus:



„Denominatio fit a potiori. Denn diese Moduli sind mehr lieblich als „traurig; jene aber, die vorhergehen, mehr traurig als lieblich.
„Im dritten Tritte hat der halbe Ton keine Macht; denn die vorherge„henden ganzen Töne nehmen ihm solche ganz, und machen die Melodie „frölich; als:



„Wenn aber drey Töne auf einander folgen, so entstehet ein harter „Gang, als:

f g a h c;

„Noch härter ist es bey dem Intervall der Sexte, als:

d e f g a h.

und so weiter.

Der Gegenstand der vorhergehenden Untersuchung ist, wie man siehet, wichtig, und verdiente von einem tüchtigen Theoretico-Practiker heutiger Zeit aus dem Grunde bearbeitet zu werden.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XCV. Brief.

Berlin, den 30. Januar 1762.

Beytrag zur Hiſtorie der Muſik.

Es iſt mir dieſer Tagen des gelehrten und beleſenen italieniſchen Tonkünſtlers, Herrn Pater **Martini** aus Bologna, *Storia della Muſica*, von einem Freunde communiciret worden. Dieſes vortrefliche Werk iſt bereits im Jahre 1757. und alſo zwey Jahre eher, als des Herrn **Marpurgs Einleitung in die Geſchichte der Muſik**, in der Welt erſchienen; aber nicht eher, als im verwichnen Jahre 1761. allhier in Berlin bekannt geworden; und es würde vielleicht noch länger unbekannt geblieben ſeyn, weil wegen der koſtbaren Fracht der Bücherhandel zwiſchen hier und Italien etwas ſelten iſt, wenn nicht der Verfaſſer ſelbſt drey Exemplare zum Geſchenk hieher übermacht hätte, als eines an die königliche Academie der Wiſſenſchaften, eines an den Herrn Quanz, und eines an den Herrn Marpurg. Weil dieſes Werk vermuthlich allezeit in Deutſchland rar bleiben wird: ſo will ich an einem andern Orte einen ausführlichen Auszug daraus machen; allhier aber vorläufig allerhand kurze Nachrichten aus ſelbigem excerpiren, die demjenigen zu ſtatten kommen können, der einſt auf den Einfall gerathen wird, das muſikaliſche Lexicon des Herrn **Walthers** zu vermehren und zu verbeſſern. Der Herr Legationsrath **von Mattheſon** hat in dem II. Tom. Crit. Muſ. einen **Zuſatz zum Broſſardiſchen Regiſter muſikaliſcher Scribenten** eingerücket. Ich wünſchte, daß es dieſem um alle Theile der Muſik aufs beſte verdienten Gelehrten gefallen möchte, uns die bey dieſem Zuſatze mit bloßen Buchſtaben angezeigte Fontes näher bekannt zu machen, woferne er nicht ſelber Willens iſt, diejenigen Scribenten und Practicos aus ſelbigem, von welchen Herr Walther noch nichts geſaget hat, heute oder morgen vorzunehmen. Es könnte, unſers Erachtens, daraus annoch ein ziemlicher

Beytrag zur Hiſtorie der Muſik verfertiget werden. Eins muß ich noch erinnern, nemlich dieſes, daß ich die folgenden aus des P. Martini Hiſtorie ꝛc. ausgezogene Nachrichten, hin und wieder aus dem Dictionnaire portatif des Beaux Arts, mit den kurzen Lebensläufen einiger ſolchen franzöſiſchen Tonkünſtler, wovon im waltheriſchen Lexico, oder in den marpurgiſchen Beyträgen ꝛc. entweder nicht gnugſame oder gar keine Lebensnachrichten ꝛc. vorhanden ſind, vermehren werde. Vielleicht füge ich annoch aus andern Scribenten allerhand Nachrichten bey. Dieſe Nachrichten ſollen jedesmal zum Unterſcheide der aus dem Martini entlehnten, durch die Anführung der Fontium, woher ich ſie genommen, unterſchieden werden.

1) **Peter Aaron** (Pietro Aaron). Walther führet dieſen Scribenten unter dem Namen **Aron** auf. Zu den von ihm angeführten Schriften gehören annoch Libri tres de Inſtitutione harmonica, interprete Jo. Antonio Flaminio, Foro-Cornelit. Bononiæ 1516. Ferner Trattato della natura e cognizione di tutti gli Tuoni di canto figurato. Vinegia 1525. Sein Toſcanello dela Muſica iſt, 1523, und 1529, und 1539. vermehrt herausgekommen. Er iſt aus Florenz gebürtig, vom Ordine Hieroſolymitano, welches vermuthlich der Kreuzträgerorden iſt, und zu Rimini Canonicus geweſen.

2) **Fortunatus Amalarius**, Diaconus zu Meß, iſt der Verfaſſer des in der Bibliotheca Patrum befindlichen Werkes de Ordine Antiphonarii.

3) Pater **Andreas** aus Modana, ein Minorit, hat im Jahre 1690. ediret zu Modana Canto harmonico o canto fermo.

4) **Coſtanzo Antegnati.** Das ſechzehnte Werk von ihm iſt l'Arte organica, Breſcia, 1608.

5) **Don Johann Matthäus Aſula** hat außer den beym Walther von ihm befindlichen Werken annoch herausgegeben: Falſi Bordoni ſopra gli otto Tuoni Eccleſiaſtici, & alcuni di M. Vinc. Ruffo. Venet. 1575. 1582. 1584. Mediol. 1587. Ingleichen Canto Fermo ſopra Meſſe, Hinni, & altre coſe Eccleſiaſtiche appartenenti a Sonatori d'Organo per riſpondere al Choro. Venet. 1596. 1602. 1615.

6) **Don Johannes Baccilerius.** Lamentationes, Benedictus, & Euangel. Domin. Palmar. & Fer. VI. 5. Voc. Op. 1. Venet. 1607.

7) **Adriano Banchieri.** Zu ſeinen beym Walther angeführten Werken gehört annoch Concluſioni nel Suono dell' Organo. Op. XX. Bologna 1609. Ingleichen Organo Suonarino, Op. XIII. Ven. 1605. im

XXVten

XXVten Op. vermehrt. Venet. 1611. zum drittenmale aufgelegt zu Venedig 1628. Ferner Direttorio monaſtico di Canto Fermo per uſo della Congreg. Olivetana. Bologna, 1615. Ingleichen Cartellina del Canto Fermo Gregor. Bologna, 1614. Ferner Cantorino Oliv Bologna, 1622. Der vollſtändigere Titel von einem beym Walther angeführten Werke iſt Cartella muſicale del Canto Figurato, Fermo & Contrap. dritte vermehrte Edit. zu Venedig 1614.

8) **Daniel Barbaro**, Patriarch von Aquileja. Martini gedenkt eines in italiäniſcher Sprache von ihm verfertigten und im Ms. vermuthlich autogr. vorhandnen Tractats della Muſica.

9) **Pat. Hieronymus Bartei oder Barthens.** Reſponſor. Fer. 5. 6. & Sabb. Major. Hebdom. 4. parib. Voc. Venet. 1607.

10) **Beccatelli** Lettera Critico-Muſica ſopra due difficultà nella focoltà Muſica. (Iſt die Abhandlung, deren Walther zuerſt von ihm gedenket, und wovon man das Supplim. al Giorn. de' Letterati d'Italia Tom. 3. Venez. 1726. nachſehen muß.) Im Ms. von ihm: Spiegazione ſopra alcune coſe, che ſi trovano nell' accen. Lettera. (Bezieht ſich auf vorigen Brief.) Annoch im Ms. Regole per imparare a ſuonare il Baſſo continuo. Ferner Spoſizione delle Muſiche dottrine degli antichi Muſici Greci, e Latini; ingleichen Diviſioni del Monocordo ſecondo Pittagora e Tolomeo dei Generi Diaton. Cromat. & Enarmon.

11) *Proſdocimus de Beldemandis.* Walther nennet ihn *Beldomando.* Man hat von ihm im Ms. Compend. Tract. Pract. cantus menſurabilis von 1408 Ferner Opuſcul. contra theoricam partem ſiue ſpeculat. Lucidarii Marchetti Patavini, von 1410. Ferner Cantus menſurab. ad modum Ytalicorum, 1412. Ingleichen Tract. Planæ Muſicæ in gratiam Mag. Antonii de Pontevico, Brixian. von 1412. Ferner Tract. de Contrapuncto. 1412.

12) *Belli* (P. Giulio da Longiano, Min. Convent.) *Compieta, Motetti, Letanie* a 8 Voci, falſi Bordoni a dui Chori ſpezzati. Venet. 1605.

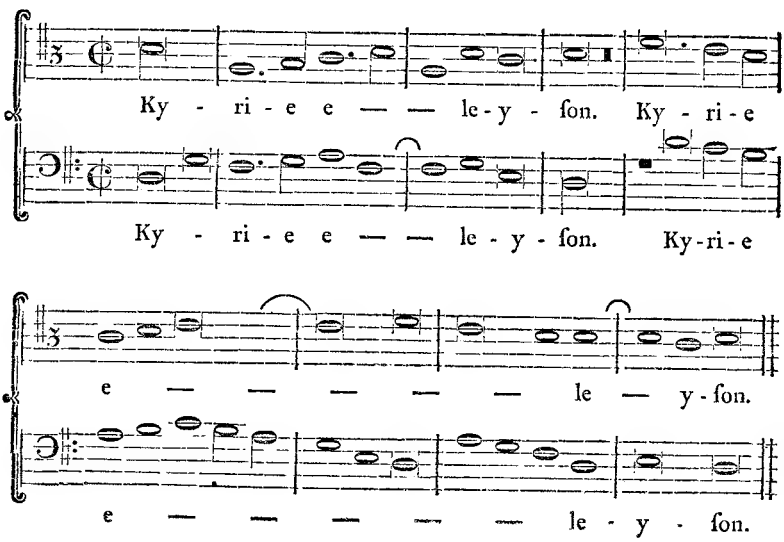
13) **Don Angelo Berardi.** Ragionamenti muſicali, Bologna 1681.

14) *Sperindio Bertoldo.* Toccate, Ricercarj, e Canzoni Franceſi. Intavolat. per l'Organo. Venet. 1591.

15) Blanchini *(Franciſci Veronenſis Vtriusque Signat. Refer. & Prælat. Domeſt.)* de tribus generibus inſtrumentorum Muſicæ Veter. Organicæ Diſſertatio. Romæ, 1742.

16) Biffi *P. M. Egidio Maria Minor. Conv.* Regule per il Contrapunto. Ms.

17) *P Gioanni Bonadies*, ein Carmelite, iſt der Lehrmeiſter von dem berühmten Franchino Gaffurio geweſen. Der P. Martini führet ein Kyrie von ihm an, welches ich nicht umhin kann, meinen Leſern mitzutheilen. Es iſt vom Jahre MCCCCLXXIII. und aus einem zu Ferrara befindlichen Codex auf Pergament, abgeſchrieben worden. Man ſiehet aus ſelbigem, daß Glarean, der die Kindheit der Harmonie in den Zeitraum von 1477. bis 1507. ſetzet, dieſe Epoche immer etwas eher hätte datiren können. Da die alten viereckigte Notenligaturen in der Officin nicht vorhanden ſind: ſo will ich das Exempel mit freyen Noten hieher ſetzen.



18) P. *Bonaventura*, da Breſcia, *Min. Conv.* Breuis collectio Artis Muſicæ, quæ dicitur Venturina. Ms. 1489. Breuiloquium muſicale. 1497. etiam Venet. 1511. 1523.

19) Bonini *Pier Marie*, Florentini, Acutiſſimæ Obſeruationes nobiliſſ. Diſciplinarum omnium Muſices. Firenze, 1520.

20) *Bottrigarj* (Hercole, Cavalier Bologneſe,). Il Patritio, overo de Tetracordi Armonici di Ariſtoſſeno, Bologna 1593. Ferner Il Deſiderio: de Concerti di varii Strom. Muſic. Dialogo di Alemanno Benelli (nome Anagramm. di Annibale Meloni). Venet. 1594. hernach zu Bologna 1599. unter dem Namen des Bottrigarj wieder aufgelegt. Ferner Il Melone, Diſcorſo armon. & il Melone ſecondo ſopra un Diſcorſo di M. Gandolfo Sigonio. Ferrara 1602. Ingleichen Il Trimerone de' Fondamenti Armonici, im Ms. vom Jahre 1599.

21) *Bougeant*, von der Geſellſchaft Jeſu. Diſſertation ſur la Muſique des Grecs & des Latins. (Eingerückt in den Memoires de Trevoux, von 1725. im October.)

22) *Dal Buono* (Gio. Pietro) Canoni, Oblighi &c. ſopra l'Ave Maris ſtella a 3. 4. 5. 6. 7. 8. Voci. Palermo 1641.

23) *Burtius* (Nicolaus) aus Parma. Muſices opuſculum cum defenſione Guidonis Aretini, aduerſus quendam Hiſpanum, veritatis præuaricator. Bononiæ 1487.

24) Sebaſtian von Broſſard. Außer den beym Walther von ihm angezeigten Werken hat er annoch ediret eine Diſſertation ſur la nouvelle methode d'écrire le plein-chant & la Muſique; ingleichen ein Recueil d'airs à chanter. Er iſt an die ſiebenzig Jahre alt 1730. geſtorben. *Dictionnaire Portatif.*

25) *Euſtache du Caurroy*, ein Componiſt in Frankreich, welcher 1609. im ſechzigſten Jahre ſeines Alters verſtorben iſt. Man hat annoch eine Todtenmeſſe von ihm, worinnen er das Pathetiſche und Fürchterliche des Todes ſehr glücklich ausgedrückt hat. Man hält dafür, daß die meiſten alten Noels, die man in Frankreich hat, aus einem Ballet herſtammen, welches du Caurroy zum Vergnügen Carls des IX. componiret hatte, und welche hernach mit geiſtlichen Texten parodirt geworden ſind. *Dict. Portat.*

26) Johann Ludewig Marchand, von welchem man in den marpurgiſchen Beyträgen, I. Band, 5tes Stück, Seite 450. ſqq. allerhand Anecdoten lieſet, war in Lion im Jahre 1669. gebohren, und ſtarb in einem Alter von drey und ſechzig Jahren 1732. zu Paris. Er war noch ſehr jung, ohne Geſ-

und Empfehlung, als er in dieſe Stadt kam. Ein Zufall oder ſein gutes Glück führte ihn in die Kirche der Jeſuiten von dem ſogenannten Collége de Louis le Grand, (vom Ludewigsgymnaſio,) in dem Augenblicke, da man den Organiſten erwartete, um den Gottesdienſt anzufangen. Marchand erbot ſich, ſeine Stelle zu verſehen, und wurde anfangs abgewieſen. Man führte ihn endlich auf ſein wiederhohltes Bitten auf die Orgel, wo er für eine Perſon von ſeinem Alter viele Geſchicklichkeit blicken ließ. Dieſer Umſtand bewog die ehrwürdigen Väter, daß ſie ihn in ihrem Collegio aufnahmen, ihn mit allen Nothwendigkeiten verſahen, und ſich ſeine Erziehung auf alle Weiſe angelegen ſeyn ließen. Marchand übergab ſich aus allen Kräften der Muſik, und ward in der Folge der Zeit ſo berühmt, daß ihm faſt alle ledige Organiſtenſtellen angetragen wurden. Er hat einmal zu einer gewiſſen Zeit an die fünf bis ſechs zugleich gehabt, die bey der Hofcapelle zu Verſailles ungerechnet, wo er nur ein Quartal im Jahre ſpielte. Sein fantaſtiſcher Kopf war Schuld, daß er nicht allein ſein Glück, ſondern ſo gar öfters ſeine Ehre vernachläßigte. Er hat eine Oper, betitelt Pyrame & Thisbée, in Muſik gebracht, die er aber niemals hat wollen aufführen laſſen. *Diction. Portat.*

27) **Glarean.** In dem Dodekachord dieſes berühmten Gelehrten findet man verſchiedne dem Herrn Walther entwiſchte Tonkünſtler angeführet; als a) *Vaqueras*, von welchem Glarean, neben einem paar Exempel vom Joſquin, ebenfalls ein paar Sätze, und zwar in ebenderjenigen Tonart, nemlich in der hypodoriſchen, mit gleicher Anzahl von Stimmen, und über ebendiejenigen Worte anführet, um den Wetteyfer dieſer beyden Componiſten der Welt vor Augen zu legen. Der Auctor aber nimmt ſich ſehr wohl in Acht, ſein Urtheil über ihre Arbeit zu ſagen, als welches er dem Leſer überläſſet, und entſchuldiget ſich theils mit ſeiner ihm bewußten Schwäche, theils damit, daß alle Vergleichung verhaßt iſt; theils daß er bereits für den Joſquin zu ſehr eingenommen ſey. Schade, daß er von den Lebensumſtänden und dem Aufenthalt des Vaqueras nichts weiter gemeldet hat. b) *De Orto.* Auch von dieſem Componiſten findet man weiter nichts beym Glarean, als daß er ein Exempel von ihm anführet, und es lobt. c) *Gerardus a Salice*, (vermuthlich van der Weyde,) aus Flandern, ein Prieſter und Muſicus. d) *Nicolaus Craen.* Glarean theilet eine dreyſtimmige Motette, in der hypoäoliſchen Tonart, über die Worte Ecce video cælos apertos, von ihm mit. d) *Andreas Sylvanus.* Unſer Auctor führt aus einer künſtlichen Meſſe von ihm ein paar Proben an, meldet aber nichts weiter von ihm. f) *Robertus Gaguinus.* Glarean ſaget, daß er etwas vor ſeinen Zeiten geblühet, und ſich keinen geringen Namen gemacht habe.

habe. (pag. 187.) Er nennet ihn auch den Schöpfer der fränkiſchen Geſchichte.

28) **Peter Johann Bürette**, Königl. Franz. Profeſſor der Medicin. Er hat verſchiedne Abhandlungen über die Muſik der Alten geſchrieben, die man in den Memoires de Litterature de l'Academie Royale des Inſcriptions & Belles Lettres, Tom. IV. V. & VIII. findet. Seine Ueberſetzung von Plutarchs Geſprächen über die Tonkunſt iſt eben dieſem Werke einverleibet.

29) De Cannutiis *(P. Petrus Potentinus Min. Conv.)* Regulæ Florum Muſicæ. Florentiæ 1510.

30) Capoſele *(P. Horatio de Minori Convent.)* Pratica del Canto Piano, o Canto Fermo. Napoli 1625.

31) Caſali *(D. Lodovico Modaneſe,)* Grandezze e Maraviglie della Muſica. Modana 1629.

32) Caſini *(D. Giovammaria,)* aus Florenz, Moduli 4. Vocib. Op. I. Romæ, 1706. Ferner Penſieri per l'Organo in Partitura. Op. III. Firenze 1714.

33) Cerreto *(Scipione, Napolitano)*. Della Prattica Muſica vocale e ſtrumentale. Napoli 1601.

34) Cerone *(D. Pietro, Bergamaſco)* Regole per il Canto Fermo. Napoli, 1609. Ferner El Melopeo y Maeſtro, Tractado de Muſica theoretica y pratica. Napoles 1613.

35) *De Chateauneuf* (Abbé). Dialogue ſur la Muſique des Anciens. Paris 1725.

36) Cinciarino *(P Pietro* dell' Ord. del B. Pietro, da Piſa.) Introduttorio abbrev. di Muſica piana, o Canto Fermo. Venet. 1755.

37) Cionacci *(Franceſco Sacerd. Fiorentino.)* Dell' Origine e progreſſi del Canto Eccleſiaſtico. Diſcorſo I. &c. Bologna, 1685.

38) Don Clinius, vel Clinger *(P. Theodor. Venetus, Canon. Regul. S. Saluatoris)*. Falſi Bordoni 8 Voc. in Ms.

39) In der Barberiniſchen Bibliothek iſt N. 841. ein Codex in Ms. vorhanden, in welchem man 1) vom Joan. Veruli de Anania *(Giovanni Veruli d' Anagni)*; 2) vom Imberti de Francia; 3) vom Io de Muris; 4) vom Philipp de Vetri; 5) vom Iſidor Hiſpalens.; 6) vom Theodorico de Campo, und 7) vom M. Nicolao de Lauduno (aus Laudun), muſikaliſche Tractate findet.

40) Ein Codex Ferrarienſis aus dem XV. Säculo auf Pergament, enthält folgende Manuſcripte, als: 1) *Joan. Muris* Ars Practica menſurab. can-

cantus. Ars Contrap. Ars cantus plani. 2) *Philippi de Caſerta* de diuerſis Figuris. 3) *Jo. Ciconia Leodiens. Canon. Paduæ* de Proportionibus. 4 *Mag. Franconis* de Modis 5) *P. Jo. Hothobi, Carmelit.* de Proport & cantu figur. de Contrap. de Monochordo. 6) *P. Nycaſii Weyts, Carmel.* Regul. Cantus menſurab. 7) *P. Jacobi de Regio, Carmel.* de Proportion. 8) *P. Joan Bonadies*, Carmelit. Ingleichen 9) *Jo. de Erfordia* und 10) *Bernardi Tcart* Compoſit. Muſic.

41) Ein Codex Mediceo-Laurentian. N. 48. Plut. XIX. enthält im Ms. Tractat. de nominibus Vocum ſecundum Boëtium. Von einem ungewiſſen Auctore.

42) Ein Codex Vaticanus, Ms. n. 5129. Libellus Muſicæ addiſcendæ. Principia Tonorum, ad habend. Artem Contrapunct. Organi, & Prolationis. Regula Organi. Regula Contrapuncti.

43) Ein Codex Venetus, Ms. n. 625. In der Biblioth. SS. Joan. & Pauli Ord. Prædicat. iſt vorhanden ein Tract. muſicæ planæ, & de Modo bene organizandi.

Die Fortſetzung künftig.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XCVI. Brief.

Berlin, den 6. Februar 1762.

Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

44)

Couperin. Dieſer Name iſt durch verſchiedene Tonkünſtler, die ihn geführet, berühmt geworden. a) **Ludewig Couperin,** der älteſte von dreyen Brüdern, gebohren im Jahre 1630. zu Chaume, einer kleinen Stadt in der Landſchaft Brie, hat ſich ſo wohl auf der Orgel und Clavier, als der Diskantkniegeige (Deſſus de Viole) mit Ruhm bekannt gemacht; und außer ſeiner Bedienung als Königl. Organiſt zu Verſailles, annoch bey der Königl. Kammermuſik eine ſeinetwegen ausdrücklich creirte Charge de Deſſus de Viole bekleidet. Man hat annoch drey ſtark gearbeitete Clavierſuiten im Manuſcript von ihm, die den Beyfall von Kennern haben. Er iſt gegen das Jahr 1665, fünf und dreyßig Jahre alt, geſtorben. b) **Franz Couperin,** der mittlere Bruder, hatte das Talent einer vortreflichen Unterweiſung, und lehrte die Clavierſachen ſeiner beyden Brüder mit der größten Anmuth und Zierlichkeit vortragen. Er wurde von einem Wagen auf der Straße zu Paris umgefahren, wovon er ſtarb, nachdem er ſein Leben auf zwey und ſechzig Jahre gebracht hatte. Er iſt der Vater von der Mademoiſelle **Louiſe Couperin,** die eine ſo geſchickte Sängerinn als Clavierſpielerinn war, und dreyßig Jahre lang bey der Muſik des Königs bedient geweſen iſt. Selbige ſtarb im Jahre 1728. im zwey und funfzigſten Jahre ihres Alters. c) **Carl Couperin,** der jüngſte Bruder von den beyden vorhergehenden, hatte das Lob, ein vortreflicher Orgel- und Clavierſpieler zu ſeyn, und iſt im Jahre 1669. zu Paris geſtorben. d) **Franz Couperin,** ein Sohn von dem vorhergehenden Carl Couperin, wurde im Jahre 1668. zu Paris gebohren, und verlohr ſeinen Vater im erſten Jahre ſeines Alters. Ein Freund von ſeiner Familie und ſehr

geschickter Tonkünstler, der Königl. Organist Tomelin, setzte ihn durch seinen gründlichen Unterricht bald in den Stand, sein angebohrnes großes Talent zur Musik bewundern zu lassen. Er that sich nicht weniger durch seine gefällige Composition, als durch seinen rührenden Vortrag auf dem Claviere, und durch sein gelehrtes Orgelspielen hervor. Ludewig der XIV. ernannte ihn gegen das Jahr 1700. zu seinem Organisten, und gab ihm kurz darauf die Anwartschaft auf die Bedienung als Accompagnateur auf dem Flügel bey seiner Kammermusik. Dieser berühmte Tonkünstler, dessen Clavierſachen noch beständig in und außerhalb Frankreich gespielet werden, und welche in der That Muster des wahren Claviergeschmacks sind, starb im Jahre 1733. zu Paris, im fünf und sechzigsten Jahre seines Alters. Die an der St. Gervasiuskirche zu Paris durch seinen Tod ledig gewordene Stelle ist an einen Brudersohn von ihm gekommen. Er hat zwo Töchter hinterlassen, die sich auf beyden Instrumenten, der Orgel und dem Flügel, Beyfall erworben haben. Die älteste, **Maria Anna Couperin**, ist in der Abtey Maubuisson, Bernardinerordens, allwo sie die Orgel spielet, Nonne geworden; und die jüngste, **Margarete Antonette Couperin**, gehöret zur Königlichen Hofmusik, bey welcher sie auf dem Flügel accompagnirt. Außer verschiedenen Motetten, den Klageliedern Jeremiä, (Leçons de Ténebres) weltlichen Cantaten, einem Concert de Violes &c. und einer Menge Orgelfugen, die man nur in Handschriften von ihm hat, sind folgende Sachen von ihm durch den Kupferstich bekannt geworden: I) - IV) Vier Bücher Clavierſuiten. V) L'Art de toucher le Clavecin y compris huit Préludes. VI) Les Goûts-réunis, ou nouveaux Concerts, augmentés de l'Apothéose de Corelli. VII) L'Apothéose del' incomparable Lully. VIII) Violintrios. IX) Piéces de Viole. Aus dem *Dict. Portat.*

45) *Plein-Chant*, (der in der römisch-catholischen Kirche gebräuchliche Choralgesang) sonst Canto fermo, Canto pieno &c. *Nouvelle Methode* très-sûre & très-facile pour apprendre parfaitement le Plein-Chant en fort peu de tems. à Paris, MDCLXVIII. Es ist dieses die allererste Methode in Frankreich, worinnen der gregorianische Gesang nach der siebensylbigten Solmisation gelehret wird, und man siehet aus dem Vorbericht, daß schon einige Zeit vor der Ausgabe dieses Buches die aretinische Sylbenverwechselung aus der Figuralmusik abgeschaffet gewesen ist.

46) *Francisci dela Marche*, Ss. Theol. Doct. Canon. und Fürstl. Aychstädtischen Raths und Capellpräsidenten, Synopsis Musica, oder kleiner Inhalt, wie die Jugend und andere kürzlich und mit geringer Mühe in der Musica,

ſica, auch Inſtrumenten abzurichten. München, 1656. drey Bogen in groß 8. Das Werkchen iſt geſprächweiſe abgefaßt.

47) *Coferati* (D. Matteo Fiorentino) Cantore addottrinato, Regole del Canto Corale. Firenze 1682. und zum drittenmale ebendaſelbſt aufgelegt und verbeſſert 1708.

48) Colonna *(Gio. Paolo, Bologneſe, Maeſtro di Capella nella Baſil. di S. Petronio)*. Salmi a 8. Op. I. Bologna 1681. Ferner Motetti a voce ſola. Op. II. Bol. 1681. Ferner Motti a 2. 3. Op. III. Bol. 1681. Ingleichen Litan. e Antif. finali a 8. Op. IV. Bol. 1682. Ferner Meſſe a 8. Op. V. Bol. 1684. Meſſa, Salmi Reſp. per li Defonti a 8. Op. VI. Bol. 1685. Ferner Salmi a 8. lib. 2. Op. VII. Bol. 1686. Compieta e Sequenze a 8. Op. VIII. Bol. 1689. Ferner Lamentaz. a voce ſola Op. IX. Bol. 1689. Ingleichen Meſſa, Salmi a 3. 4. 5. Op. X. Bol. 1691. Ferner Pſalm. 8. Voc. lib. 3. Op. XI. Bol. 1694. Ingleichen Pſalm. 3. 4. 5. voc. Op. XII. ebendaſelbſt 1694.

49) *Corradi* (Ceſare). Li amoroſi Ardori, Madrig. di diverſi eccell. Autori a 5. Voci, lib. I. Venet. 1583.

50) *Cottonius* (Ioannes). Muſica ad Fulgentium Epiſcop. Anglorum. (Cod. Ms. Biblioth. Antuerp. Soc. Jeſu, & Biblioth. Lipſienſ. ſub nomine Joannis PP. XXII.)

51) *Dionigi* (Don Marco, Dottore da Poli.) Primi Tuoni, Introdutione nel Canto Fermo. Parma 1648. mit einem Anhange vermehrt Parma 1667.

52) *P. Archangeli Pauli*, Florent. Ordin. Fratr. de Monte Carmeli, Directorium Chori, cum Proceſſion. Fratr. de Monte Carmeli, Romæ 1699.

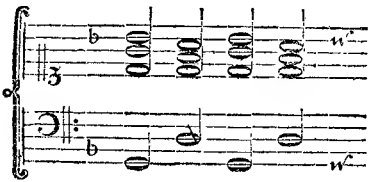
53) *Diruta* (P. Girolamo, Perugino Min. Convent.) Tranſilvano Dialogo ſopra il vero modo di ſonar Organi &c. Venet. 1615. Seconda parte del Tranſilvano. Venet. 1622.

54) *Haërlemme* (A. G.). *Diodati* (Giovanni, Lucheſe). I ſacri Salmi di David meſſi in Rime volgari Italiane, e compoſti in Muſica da A. G. Haërlemme. 1664.

55) **Joſquinus** (Joſſien des Prés) (*). Zu dem, was uns Prinz und Walther von ihm erzählen, kann man noch folgende Anecdote hinzufügen,

(*) In den marpurgiſchen Beyträgen II. Band, 4. St. pag. 317. ſteht Joßien Deſprez, anſtatt Deſprez, welches ein Druckfehler iſt.

die uns Glarean Seite 468. sq. seines Dodekachords von ihm mittheilet. Ludewig der XII. König von Frankreich, bey dem er Capellmeister war, fand an einem gewissen gemeinen Liedchen viel Vergnügen, und fragte ihn eines Tages, warum er nicht selbiges mit einigen Stimmen in Musik brächte, damit er, der König, auch seine Partie mitsingen könnte. Josquinus, ob er sich gleich über den Antrag des Königs wunderte, der nicht allein eine sehr schwache Stimme hatte, sondern so gar der Tonkunst ganz unkündig war, antwortete nach kurzer Ueberlegung, daß er thun würde, was Se. Majestät verlangten. Er untersucht das Liedchen, und findet, daß sich der Anfang davon zu einem zweystimmigen Canon im Einklang gebrauchen läßt, und daß die ganze Harmonie aus folgenden abwechselnden Sätzen besteht:



Als den andern Tag bey Hofe Musik gemacht wird, so überreicht Josquin dem Könige die für ihn gesetzte Stimme, rufet ein paar Singknaben herbey, denen er den zweystimmigen Canon vorlegt, und er, der Capellmeister, nimmt den Baß G D G D &c. Das Concert geht zum Vergnügen des Königes an, der bey demselben nichts weiter, als die Note d d d d d d &c. in beständigem Einklange zu singen hatte. Der König lachte nach vollbrachter sauren Arbeit über den Einfall seines Capellmeisters, und machte ihm ein Geschenke. Die berühmtesten musikalischen Scribenten des sechzehnten Jahrhunderts, in dessen erstern Hälfte Josquin geblühet, stimmen alle darinnen überein, daß er der größte Componist seiner Zeit gewesen. Was sonst unter viele getheilt zu seyn pfleget, Natur, Kunst, Ausdruck, Geschmack, Fleiß, alles dieses war ihm beysammen. Glarean, sein beständiger Panegyrist, findet nichts anders an ihm auszusetzen, als daß er mit den zwölf alten Modis öfters etwas zu frey gewirthschaftet; (vermuthlich sahe er ihre Unvollkommenheiten besser ein, als jemand zu seiner Zeit,) daß er seinem Genie gar zu sehr den Zügel schießen lassen; und daß ihm bey vielen Werken ein bloßer Stolz, um seine Wissenschaft zu zeigen, die Feder geführet, z. E. in der Messe L'homme armé; bey andern

dern die Streitsucht, als in der Messe de beata Virgine; und bey andern die Spötterey, als in der Messe La sol fa re mi. Diese letztere componirte er, um sich über einen gewissen Großen aufzuhalten, der ihm ein Beneficium versprochen hatte, und, wenn er an die Erfüllung seines Versprechens erinnert ward, ihm auf verstümmelt französisch die Antwort gab: Laisse faire moi. Da Josquin mit den Musen bekannter war, als mit den Schätzen des Plutus, wenigstens zur Zeit, als er sich in Italien aufhielte: so pflegte er sich öfters gegen seine Freunde über sein widriges Schicksal zu beklagen, besonders gegen den Serafino Aquilano, einen vornehmen Liebhaber der Dicht- und Tonkunst. Dieses bewog den letztern, ihm eines Tages folgendes Sonnet, welches uns Zarlino aufbehalten hat, zuzuschicken, um ihn einigermaßen aufzurichten:

Giosquin, non dir che'l ciel sia crudo & impio,
Che t'adornò de si sublime ingegno;
Et s'alcun veste ben, lascia lo sdegno;
Che di ciò gode alcun buffone o scempio.
Da quel ch'io ti dirò prendi l'essempio.
L'argento e l'or, che da se stess' è degno,
Si mostra nudo, è sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun theatro ò Tempio.
Il favor di costor vien presto manco,
E mille volti il dì, sia pur giocondo,
Si muta il stato lor di nero in bianco.
Mà chi à virtù, gira à suo modo il mondo,
Com' Huom che nuota & à la zucca al fianco,
Metti'l sott' acqua pur, non teme il fondo.

56) **Ludewig Nicolaus Clerembault**, gebohren zu Paris den 19. December 1676. und ebendaselbst im drey und siebenzigsten Jahre seines Alters, Anno 1749. verstorben. Er war aus einem Geschlechte, welches von Ludewig XI. her, ununterbrochen bey Hofe bedient gewesen ist. Clerembault ließ von seiner zarten Jugend an ein vortreffliches Genie zu seiner Kunst bey sich blicken. Er ließ bereits in seinem dreyzehnten Jahre ein Motett à grand Chœur von seiner Composition aufführen. Man erwählte ihn, als er nicht älter als zwanzig Jahre war, zum Organisten bey den Grands Jacobins, und er erhielte nach der Zeit die Orgel bey dem Königl. Stifte zu St. Cyr. Ludewig der XIVte hörte ihn gerne auf dem Flügel spielen. Seine Cantaten haben ihm besonders einen berühmten Namen gemacht. Sein **Orpheus** war die erste, die

er gemein machte, und welche mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen ward. Der König war ſo entzückt darüber, daß er ihn zum Surintendant der Privatconcerte der Frau von Maintenon ernennte. Clerembault war von einer ſehr zärtlichen Geſundheit, und hatte ein lebhaftes und gefälliges Weſen. Seine Talente wurden durch keine eigenſinnige Aufführung verdunkelt. Er war ein guter Vater, ein guter Ehemann, und ein guter Freund. Er hat zween Söhne und eine Tochter hinterlaſſen. Seine Söhne haben die durch ihn ledig gewordene Organiſtenſtellen wiederum erhalten, und den Ruhm, ihrem Vater Ehre zu machen. Man hat folgende Werke von ſeiner Compoſiton: 1) Fünf Bücher Cantaten; 2) Viele einzelne Cantaten, als Le Bouclier de Minerve; Abraham; La Muſe del' Opera; Le Soleil, vainqueur des nuages; Les Francs-Maçons. &c. 3) Ein Buch von Tonſtücken fürs Clavier. 4) Ein anderes für die Orgel. 5) Ein Buch Motetten. Im Ms. hat man von ihm eine Menge von Motetten, die er theils für das Stift St. Cyr, theils für die St. Sulpiciuskirche verfertiget hat. (Meiſtens aus dem *Dict. Portat.*)

(Die Folge künftig.)

Ende des zweyten Theils.

Kritische Briefe
über die
Tonkunst,
mit kleinen
Clavierstücken und Singoden
begleitet,
von
einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Zweyter Band. Dritter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1762.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XCVII. Brief

an der

Frau Geheimen Kriegsräthinn,

Frey-Frau von Prinzen Gnaden.

Berlin, den 12. Junius 1762.

Gnädige Frau,

Ich habe mir vorgenommen von der Setzart des Recitativs zu ſchreiben, und nehme mir die Freyheit, meine Gedanken davon Ew. Gnaden unterthänig vor Augen zu legen. Urtheilen Sie —; doch ſo, wie eine Grazie zu urtheilen gewohnt iſt. Ich habe aus den Exempeln eines Grauns und Haße hauptſächlich meine Regeln gebildet. Vielleicht iſt es ſo wenig ſchwer, nach den Ausarbeitungen dieſer Männer Regeln zu geben, als es ſeyn würde, die Geſetze der ſchönen Singart zu beſchreiben, wenn man Ew. Gnaden gehört hat. Aber vielleicht kann ich manchesmal aus Zerſtreuung nicht recht geleſen haben. — Ich unterwerfe die Sache dem Ausſpruch Ew. Gnaden, und habe die Ehre, mit tiefem Reſpect zu ſeyn ꝛc.

Amiſallos.

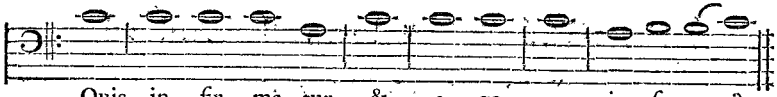
Unterricht vom Recitativ.

§. 1.

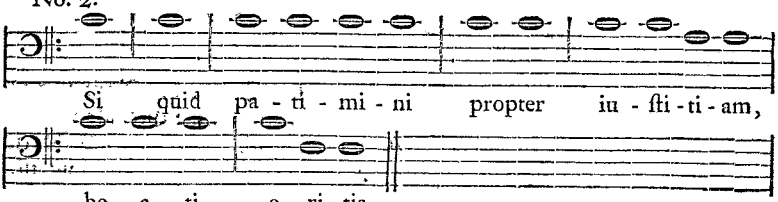
Ein Geſang, der mit der natürlichen Ausſprache einer Rede einige Aehnlichkeit hat, wird in der Choralmuſik eine Pſalmodie, und in der Figuralmuſik ein Recitativ genennet. Der Grund dieſer Aehnlichkeit

iſt die Einförmigkeit der Melodie. Ob wir gleich allhier mit nichts weniger als mit der Pſalmodie zu thun haben: ſo will ich dennoch deswegen ein kurzes Exempel davon beybringen, weil ſelbige ohne Zweifel zum Recitativ Gelegenheit gegeben, es mag es nun **Ceſti**, oder ſchon **Orazio Vecchi** vor ihm erfunden haben. Das Exempel der Pſalmodie iſt folgendes:

No. 1.



No. 2.



Man findet dieſe Exempel beym Heinrich Faber von Lichtenfels, welcher in ſeinem Unterricht vom Ausdruck der grammatiſchen Unterſcheidungszeichen in der Pſalmodie, das erſtere zur Erläuterung des Fragezeichens, und das letztere zur Erläuterung des Puncts gegeben hat. Vom **Fragezeichen** lautet ſeine Lehre folgendergeſtalt: *Punctus interrogatiuus vltimam ſyllabam dictionis, cui iungitur, acuto accentu proferendam demonſtrat;* und vom **Commate**: *Commata, quando ſingulis verbis conſtant, cum aliqua mora in vniſono leguntur. Si vero ex compluribus dictionibus conſtantur, medium deſignat accentum, qui per Tertiam deſcendit,* u. ſ. w. Man kann bey dieſer Gelegenheit merken, daß die Pſalmodie eine *lectio choralis* genennet wird, zum Unterſcheide des ordentlichen Choralgeſangs, mit welchem z. E. die Hymnen, als Pangue lingua &c. und die Sequenzen, als Lauda Sion ſaluatorem, und andere Officia mehr, in der römiſch-catholiſchen Kirche vorgetragen werden.

§. 2.

§. 2.

Das Recitativ wird in das **neuere** und **ältere**, ins **simple** und **accompagnirte**, ins **geistliche** und **weltliche**, und ins **ein-** und **mehrstimmige** unterschieden.

§. 3.

Das **neuere Recitativ**, welches man auch das **italiänische** nennet, wird durchaus in einerley Tactart, und zwar in der geraden, wozu der Viervierntheiltact genommen wird, geschrieben. Das **ältere**, welches man auch das **französische** heisset, wechselt nicht nur alle Augenblicke die gerade Tactart, wozu bald der Viervierntheil, und bald der Zweyzweytheil genommen wird, mit einer ungeraden Tactart ab; sondern es unterscheidet sich, außer dieser rhytmischen Einrichtung, annoch durch die melodische Tonführung und andere die Harmonie betreffenden Umstände, von dem neuern, wie davon in der Folge, mit Beybehaltung eben desselben Textes, ein Exempel gegeben werden wird. Dieses ältere Recitativ ist außerhalb Frankreich wenig gebräuchlich, und da schon verschiedne französische Componisten sich mit der neuern Art des Recitativs bekannt zu machen anfangen: so scheint es wohl, als werde es nach und nach eingehen, ein Umstand, wodurch die Musik in der That wenig verlieren wird. Wir haben es, in gegenwärtigem Unterricht vom Recitativ, mit keinem andern als dem neuern zu thun.

§. 4.

Obgleich das Recitativ, um die langen und kurzen Sylben, und die Einschnitte, Absätze und Cadenzen an ihren rechten Ort zu bringen, ordentlich im Tacte zu Papier gebracht werden muß: so ist es dennoch, seiner Natur nach, im geringsten nicht, weder den Regeln der Eurhytmie in der Composition, noch dem Zwange des Tacts in der Ausführung unterworfen. Denn wo bliebe die Aehnlichkeit, die es mit der natürlichen Rede haben soll, wenn die Folge der Töne nicht nur gleichförmig seyn, sondern annoch nach einem bestimmten Zeitmaaße in Bewegung gebracht werden sollte? Ein **abgemeßnes Recitativ** (Récitatif mesuré) ist also ein Widerspruch, und es ist besser, diejenigen abgemeßnen Sätze, womit das Recitativ, durch Veranlaßung des Textes, abgewechselt wird, ein **Arioso**, **Cantabile** oder **Obligato**, als ein abgemeßnes Recitativ zu nennen. Ein solches Arioso kann sowohl in der ungeraden als geraden Tactart abgefasset werden. Wenn es in der recitativischen Tactart, nemlich in der geraden bleibt,

so pflegt man es entweder durch die angeführten Wörter, oder mit *a tempo*, d. i. **nach dem Tacte**, anzuzeigen. Die Wiederkehr des Recitativs wird mit dem Worte *Recit.* angedeutet.

§. 5.

Das Recitativ wird entweder mit dem Generalbaß allein, oder zugleich mit Violinen begleitet. Diese Hinzufügung der Violinen zum Generalbaß pflegt man, in der Terminologie des Recitativs, nur eigentlich **Begleitung** oder **Accompagnement** zu nennen. (In Cantaten, die ohne Instrumente, mit dem Clavier allein gesetzet sind, muß das Clavier an denjenigen Oertern des Recitativs, die ein besonders Accompagnement verlangen, die Stellen der Violinen vertreten.) So lange also das Recitativ mit nichts weiterm als dem bloßen Generalbaß unterstützet wird, heißt es ein **simples Recitativ**. Das gedachte besondre Accompagnement geschicht bald mit leise aushaltenden Accorden, und bald mit gewissen kurzen Sätzen zwischen den Einschnitten und Absätzen. Das Aushalten geschicht nach dem Gehöre; die kurzen Sätze aber, sie mögen ausgebildet werden wie sie wollen, sind allezeit dem Tact unterworfen, obgleich der Sänger seine Freiheit im Recitiren gewissermaßen behält. Es kömmt bey dieser Sache, da gleichwohl manchesmahl der Sänger mitten unter den kurzen Sätzen, und manchesmal der Spieler mitten unter dem Singen eintreten muß, und sich eine Art von Arioso, wo nicht ganz doch zum Theil meldet, darauf an, daß, so wie in jeder Art des Recitativs, also allhier vorzüglich Sänger und Spieler, ein jeder außer seiner Partie, die Partie des andern vor Augen habe, damit sich einer nach dem andern richten könne. Wenn man schlechtweg vom Recitativ redet, so versteht man allezeit das simple.

§. 6.

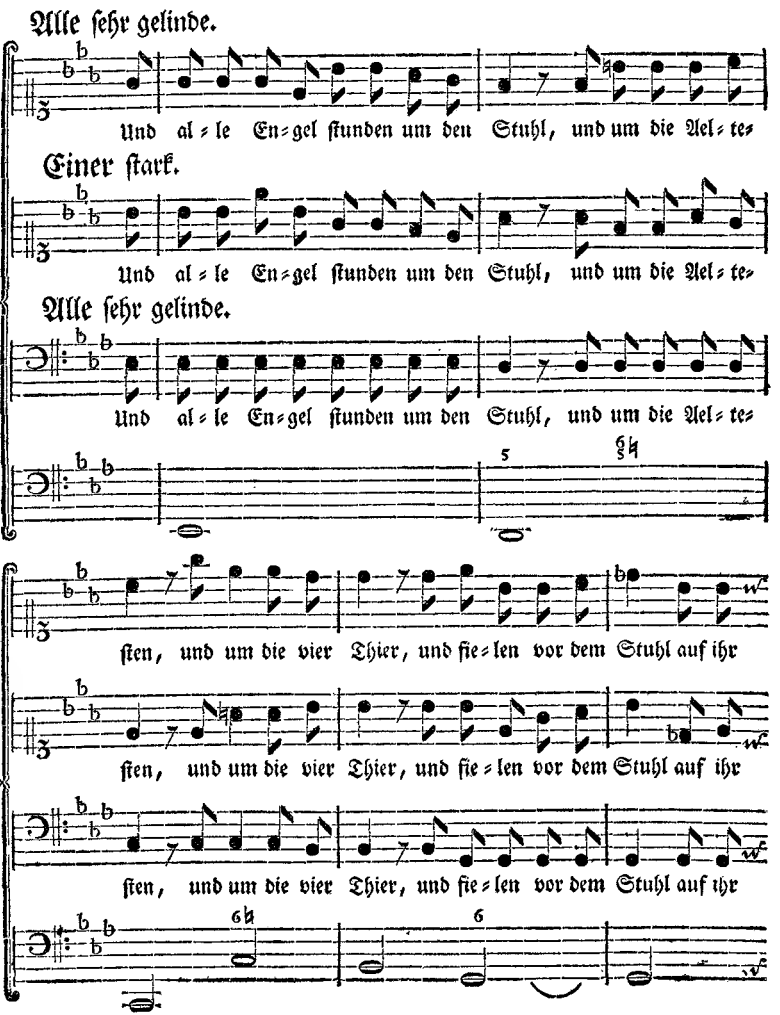
Das **weltliche Recitativ** wird in das **theatralische** und **Kammerrecitativ** unterschieden. Das **theatralische** Recitativ erfordert, (weil es auswendig gelernet werden muß; was aber nicht dem Rhytmus unterworfen ist, mit Mühe auswendig gelernet wird,) das allerungekünstelte Verfahren in Ansehung der Composition. Es müssen zu diesem Ende die enharmonischen Modulationen aus selbigem wegbleiben. Das **Kammerrecitativ** hat, weil es vom Blatte gesungen wird, die Freiheit, sich der Enharmonie bedienen zu können. Es muß aber nicht an Oertern geschehen, wo, wegen des vorhandenen Affects, der Verstand die Abweichungen von der schönen Diatonik, nichts weniger als genehm halten kann. Wenn ein unangenehmer Affect, z. E. Zorn, Verzweiflung, Rachbegierde, Neid, Haß, Scham, Furcht, Angst, Schrecken, Reue,

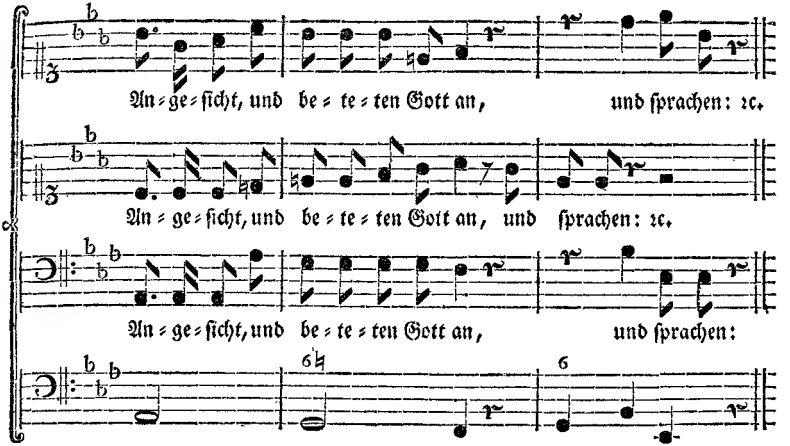
Ey-

Eyfersucht, Wankelmüthigkeit, Wuth, Zagheit, u. s. w. plötzlich steigt oder fällt; wenn er am heftigsten ist; oder wenn ein Affect plötzlich einem andern Platz macht, alsdenn hat man die Freiheit, die Künste der Enharmonie, aber auf eine für die Natur der menschlichen Stimme schickliche Art, auszukramen. Annoch ist es gut, alsdenn das besondere Accompagnement am Recitativ Antheil nehmen zu lassen. Denn so lange das Recitativ simpel bleibt, ist der Gebrauch der diatonisch-chromatischen Tonführungen allezeit den enharmonischen vorzuziehen; und es ist auch gar wohl möglich, durch selbige und die Declamation allein, Affectvoll genug im Ausdruck zu werden. Das **geistliche** oder das **Kirchenrecitativ** hat die Freiheit, sich nicht nur gelegentlich der modulatorischen Freiheiten des Kammerrecitativs zu bedienen, sondern es wird auch durch natürliche Veranlassung des Textes, häufiger als die beyden vorhergehenden Arten von Recitativen, mit accompagnirten Recitativen und Arioſen, durchflochten. Ueber dieses erfordert die Natur des Textes und der Ort, wo es aufgeführet wird, daß es ernsthafter vorgetragen werde.

§. 7.

Das **mehrstimmige Recitativ** ist nur in einigen Gegenden Deutschlands in der Kirche gebräuchlich, und gehöret unter die Misbräuche der recitativischen Schreibart. Denn solange das Recitativ bloß historisch ist, so ist es widersinnisch und erwecket Gelächter, ebendieselbe Sache von verschiednen Personen, in der Höhe und Tiefe, erzählen zu hören; und das Gelächter muß annoch nothwendig vermehret werden, wenn der Componist ein Dutzend Sänger ganz sachte flistern, einen dreyzehnten aber, als die recitirende Hauptperson, mit ausgelaßner Kähle schreyen lässet. Höret aber das Recitativ auf, historisch zu seyn, und wird pathetisch, oder wenn der Text dergestalt beschaffen ist, daß der recitativische Gesang gar nicht mehr Statt hat: so hat man alsdenn zu verfahren, wie es der vernünftige Gebrauch der Musik erfordert. Da über dieses das mehrstimmige Recitativ denn Tact unterworfen ist: so siehet man annoch, daß die Natur des Recitativs sogar daselbst wegfällt, u. s. w. Damit man indessen vom mehrstimmigen Recitativ einen Begrif bekommen möge, so will ich ein kurzes Exempel hersetzen, welches einem unserer berühmtesten Componisten, der bey vielen Gelegenheiten einen sinnreichen Einfall anzubringen, beständig die Gewohnheit gehabt hat, vermuthlich ebenfals in solchem Zweck, einmal entwischet ist. Es ist aus einem Kirchenstücke auf das Michaelisfest, und lautet folgendermaßen:


Alle ſehr gelinde.
Und al=le En=gel ſtunden um den Stuhl, und um die Ael=te=
Einer ſtark.
Und al=le En=gel ſtunden um den Stuhl, und um die Ael=te=
Alle ſehr gelinde.
Und al=le En=gel ſtunden um den Stuhl, und um die Ael=te=
ſten, und um die vier Thier, und fie=len vor dem Stuhl auf ihr
ſten, und um die vier Thier, und fie=len vor dem Stuhl auf ihr
ſten, und um die vier Thier, und fie=len vor dem Stuhl auf ihr



Nach dieſem Recitativ, welches mit aushaltenden Violinen ſehr gelinge begleitet wird, und ſonſten ſeiner mechaniſchen Beſchaffenheit nach vortreflich iſt, tritt das ordentliche Singchor mit dem Text ein: **Amen, Lob, Ehre, und Weisheit und Dank und Preis, und Kraft und Stärke ſey unſerm Gott von Ewigkeit; Amen.**

§. 8.

Es wird bey einem Recitativ kein gewiſſer Ton und Modus, z. E. A dur oder C mol, ſo wie in andern Arten von Tonſtücken, zum Grunde gelegt. Es bleibt aus dieſem Grunde die ſonſt gebräuchliche Vorzeichnung der Tonarten mit Kreutzen und Been, am Schlüſſel des Recitativs weg, als welcher mit nichts als der Tactart, welche, wie ſchon geſagt worden, die gerade und zwar mit vier Viertheilen iſt, verſehen wird. Die Vorzeichnung würde, bey dem beſtändigen Verändern der Tonarten, dem Sänger und Spieler mehr hinderlich als beförderlich ſeyn.

1. Ausnahme.

Wenn das Recitativ vom Anfang bis zum Ende accompagnirt, und mit Arioſen durchflochten wird, ſo kann es, wie ein ander Tonſtück, aus einem gewiſſen Ton und Modo componirt werden, in welchem Falle es alsdenn

denn eine ordentliche Vorzeichnung erhält. Man sehe sowol in der **graunischen** als **telemannischen** Paßionscantate, der **Tod Jesu** betitelt, von der Poesie des Herrn Ramler, das accompagnirte Recitativ: **Es steigen Seraphim** ꝛc.

2. Ausnahme.

Wenn ein Arioso in der ungeraden oder sonst veränderten Tactart eingeführt wird: so giebt es die Natur der Sache, daß diese Veränderung angezeiget werden muß.

§. 9.

Die Ursache, warum beym Recitativ kein gewisser Ton und Modus zum Grunde geleget wird, ist weil man in alle zwölf harte und zwölf weiche Tonarten nach und nach und mit gehöriger Art auszuweichen, die Freiheit hat. Wegen des Anfangs eines Recitatives richtet man sich nach dem Finalton eines vorhergehenden Tonstückes, und wegen des Endes nach dem Anfang eines folgenden Tonstückes. In beyden Fällen wird also eine verwandte Tonart erwehlet, mit welcher man dort anfängt, und allhier schließet.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XCVIII. Brief

an den

Herrn Friedrich Chriſtian Rackemann,

Hofrath bey des Prinzen und Marggrafen Heinrich Königl. Hoheit.

Berlin, den 19 Junius 1762.

Mein Herr,

Wo ſind ſie, die Zeiten, als wir vergnügt bey einander ſaßen? als wir in unſern Nebenſtunden — nicht etwann aus den Partituren der Tonkünſtler Quinten und Octaven zuſammen ſuchten; (wie wenig würden wir dadurch an Ehre gewonnen haben?) nicht etwann den thraſoniſchen Stolz manches eingebildeten Chörilus belachten; (wie wenig würde ein ſolcher dadurch beſcheidner geworden ſeyn?) nicht etwann die Quartboutaden des Herrn Sorge durchhechelten; (würde er darum in der Folgezeit vernünftiger von der Quarte gedacht haben?) nein, mein Herr, alles dieſes nicht: ſondern als wir uns über das Gute, was wir gehöret oder geleſen hatten, unterredeten; als wir über verſchiedne ſtreitige Dinge in der Tonkunſt unſere Meinungen einander mittheilten; als wir die von Zeit zu Zeit vorgegangnen Revolutionen der Muſik überdachten; als wir den göttlichen Geſang eines unſterblichen **Graun** bewunderten, und über die überraſchenden harmoniſchen Schönheiten eines Tonſtückes von **Bachen** entzückt waren; als wir wünſchten, daß weder die Melodie noch Harmonie jemals anders, als itzo geſchicht, ausgeübet werden möchte. —

Laſſen Sie uns, mein Herr, über den geflügelten Lauf der Zeiten keine traurige Betrachtung anſtellen; laſſen Sie uns vergeſſen, daß wir von einander entfernet ſind, und daß wir nur durch Briefe mit einander ſprechen können; — laſſen Sie uns auch in dieſer Entfernung von Muſik reden.

Ich wette, daß, wenn Sie die Streitbücher des Cujaz, oder den Zirkel aus der Hand legen, die Tonkunst noch immer Ihre angenehme Erhohlung ist. O bleiben Sie ihr getreu, dieser unschätzbaren Gesellschafterinn, und scheuen Sich nicht, Ihre gelehrten Papiere mit musikalischen Concepten zu vermengen. Sie verträget sich sehr wohl mit der Setzgöttinn, die ernsthafte Themis, und es gereicht Ihnen zur Ehre, mein Herr, sie beyderseits zu Ihren vertrauten Freundinnen zu haben.

Ich könnte allhier Gelegenheit nehmen, Ihre ausgebreitete Einsichten in den harmonischen Wissenschaften, und die davon auf verschiedne Art von Ihnen abgelegten glücklichen und vielfältigen Proben zu rühmen. Aber würde ich gnugsam rühmen können, was dem aufgeklärtesten Prinzen unserer Zeit, einem Heinrich, zu gefallen, den Vorzug hat?

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Amisallos.

Erste Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

§. 10.

Ungeachtet aber kein gewisser Ton beym Recitative zum Grunde geleget, sondern jederzeit der Ton der vorhergehenden Harmonie als der Grundton des folgenden Tons betrachtet wird, so bleibt dennoch derjenige, in welchem man anfanget, das Hauptaugenmerk und die Regel der Modulation in den ersten Absätzen, Perioden und Cadenzen. Hernach kann man auf eine gute Art und unvermerkt in entlegenere Tonarten gehen. Man muß aber hierbey nicht auf die Gedanken fallen, als ob die Kunst des Recitativs darinn bestehe, alle vier und zwanzig Töne etwann in einem einzigen recitativischen Satze zu berühren. Nichts weniger als dieses. Recitiren heißt nicht musikalische Zirkel machen. Das Recitativ muß schon etwas lang seyn, wo mehr als die unter einander verwandten Paralleltonarten, z. E. von C dur an gerechnet,

C dur und A mol,
G dur und E mol, und
F dur und D mol,

gebrauchet werden. Es ist so gut erlaubt, zu einer schon da gewesenen Tonart, nach einem Zwischenraume, zurückzukehren, als in eine entlegenere fremde zu gehen.

§. 11.

§. 11.

Was allhier von der Modulation gesaget worden, gehet überhaupt jedes Recitativ, sowol das Kirchen- als Kammer- und theatralische Recitativ an. Die besondere Ausnahme, die im Kammer- und Kirchenstyl, zum Vortheil der enharmonischen Ausweichungen, gelegentlich gemacht werden kann, ist schon im §. 6. ein Gegenstand unserer Anmerkungen gewesen. Es ist aber allhier noch einmal zu erinnern, daß mit der Enharmonie so wenig im Recitativ, als jedem andern der menschlichen Stimme gewidmeten Gesange, eine Charletanerie getrieben werden darf. Ueberhaupt gehöret keine gemeine Geschicklichkeit dazu, sich derselben auf keine widerwärtige Art zu bedienen. Man hat bemerket, daß die größten Enharmoniker allezeit die ungeschicktesten Recitative gesetzet haben, und wer nicht wie ein Graun oder Haße mit der Verwechselung der Klanggeschlechter umzugehen weiß, der lasse sich lieber damit ganz unbeworren.

§. 12.

Die Natur des Recitativs, da selbiges aus sehr einförmigen melodischen Tonformeln zusammen gesetzet wird, und gleichwol eine Menge verschiedner Sachen hintereinander im Texte vorgebracht werden, erfordert, daß man sich **nicht lange in eben derselben Tonart aufhalte.** Hingegen ist aus andern Ursachen, die in der Logik und Rhetorik ihren Grund haben, nöthig, **daß die Harmonie der Tonart, worinnen man ist, im geringsten nicht alle Augenblicke ohne Ursache verändert werde, sondern daß selbige einige Zeit liegen bleibe,** es mag nun bloß beziehungsweise, oder mit einem würklichen Aushalten des Baßes geschehen. Die Zeit der Länge, die jeder Harmonie zukömmt, wird überhaupt durch die Regeln der Interpunction, besonders im historischen Recitativ; zugleich aber durch das Steigen und Fallen der Affecte im pathetischen Recitative bestimmt.

§. 13.

Alles Recitativ ist **syllabisch**, und es findet keine Sylbendehnung in selbigem Statt, weil die Dehnung eine dem eigentlichen Gesange angehörige Figur ist. Gewisse Vorschläge, und andere kleine Auszierungen, die, wiewohl mehr im Kirchen- und hernach im Kammer- als im theatralischen Styl, an gewissen Oertern vom Sänger angebracht werden können, wenn sie nicht vom Componisten vorgeschrieben worden sind, heben das syllabische Wesen des Recitativs nicht auf. Auch so gar in den Arioſen müssen nicht ohne Ursache Dehnungen angebracht werden. Ein

Exempel von einer wohlangebrachten expreßiven Dehnung findet sich in dem **Tode Jesu**, sowohl von Graun als Telemann, über **weinet** in der Phrasi: **er weinet bitterlich**, in dem dritten Recitativ.

§. 14.

Die **Epizeuxis**, oder die Wiederhohlung eines Worts, oder einer Phrasis, kann nur im pathetischen Recitative, mit und ohne Instrumenten, jedoch an keinem andern Orte Statt finden, als da, wo sie auch, beym simpeln Herlesen des Textes, von einem Redner gebraucht werden könnte. Herr Graun hat sich in dem **Tod Jesu** dieser Figur hin und wieder mit dem glücklichsten Erfolge bedienet. Z. E. **Er ruft: Betrübt ist meine Seele, betrübt ist meine Seele, bis in den Tod.** Ingleichen: **Ist das mein Jesus? Ist das mein Jesus?**

§. 15.

Da das Recitativ eine singende Rede, oder ein redender Gesang seyn soll: so darf sich aus diesem Grunde **fürs erste** der Umfang des Recitativs nicht weiter, als aufs höchste bis auf eine Octave, ordentlicherweise erstrecken; und fürs **andre** müßen alle Gänge und Wendungen in der Melodie, die dem eigentlichen Gesange zu nahe kommen, schlechterdings vermieden werden. Nichts als das accompagnirte Recitativ, jedoch nur hauptsächlich das Kirchenrecitativ, erlaubet allhier, in Ansehung des Sangbaren, in gewissen Fällen, die die Seele des denkenden Componisten empfinden muß, eine Ausnahme. Man sehe den **Tod Jesu** von Graun, und zwar sofort das allererste Recitativ desselben, das mit den Worten anfänget: **Gethsemane.** Was für ein vortrefliches Muster eines singendredenden Recitativs! ist es möglich, was schöners, ich will nicht sagen, machen, sondern nur denken zu können? Was für ein Ausdruck! wie rührend alles!

§. 16.

Fünf Mittel, um einen der Rede ähnlichen Gesang hervorzubringen, sind:

1) Daß alles Recitativ syllabisch gesetzet werden muß. (Man sehe den vorhergehenden 13. §. zurück.)

2) Daß es dem Rhytmus und dem Tact nicht unterworfen ist.

3) Daß die Wiederhohlung eines Worts ordentlicher Weise im Recitative nicht Statt findet. (Man sehe den §. 14. zurück.) Die Wiederhohlung eines Worts verursachet eine rhytmische Aehnlichkeit. Wenn nun die

rhyt-

rhytmische Aehnlichkeit das Sangbare befördert, so muß nothwendig dasjenige Recitativ, wo sich solche Aehnlichkeit befindet, desto weniger redend seyn.

4) Daß man öfters, und länge mit der Melodie auf dem wiederhohlten Einklange verbleiben muß;

5) Daß man, so viel als möglich, stuffenweise geht, und die kleinern Intervalle den größern vorzieht.

§. 17.

Obgleich das Recitativ kein eigentlicher Gesang, sondern nur eine Art von Gesang seyn soll: so ist dennoch diejenige Reihe von Noten, die diese Art des Gesanges ausmachen soll, so einzurichten, daß der Gesang nach den Regeln des Sangbaren untersuchet, diesen Regeln nicht zuwider ist. Es sind deßwegen alle Fortschreitungen, die in dem eigentlichen Gesange nichts taugen, ebenfalls in dem Recitative zu vermeiden. Die untauglichen Fortschreitungen entstehen theils aus gewissen schweren Intervallen, zumahl wenn ihrer mehrere unmittelbar hintereinander gesetzet werden; theils aus einer widersinnischen Folge von Harmonien, aus welcher unmöglich eine gute melodische Tonfolge, so gut als selbige fürs Recitativ gehöret, herausgezogen werden kann. **Schwere Intervallen** sind

1) **alle Dißonanzen, die größer als eine große Secunde sind,** als die übermäßige Secunde; die verminderte und übermäßige Terz; die verminderte und übermäßige Quarte; die verminderte und übermäßige Quinte; die verminderte und übermäßige Sexte; die verminderte, kleine und große Septime, und die verminderte Octave. **Unter diesen schweren Intervallen, sind die verminderten Dißonanzen leichter als die übermäßigen.** Es werden deßwegen nur die verminderten Intervallen, so wie in jedem Gesange, also auch im Recitative zugelassen, **die verminderte Sexte und Octave ausgenommen,** welche nicht einmal auf Instrumenten Statt haben. Die übermäßige Intervallen aber müssen sowohl im Instrumental- als Vocalgesange vermieden werden, **die übermäßige Secunde und übermäßige Quarte** ausgenommen, als welche, jedoch nur **im Recitative** Statt haben, wenn man sie vernünftig behandelt. **Von den Septimen** kann nur die kleine und verminderte gebraucht werden.

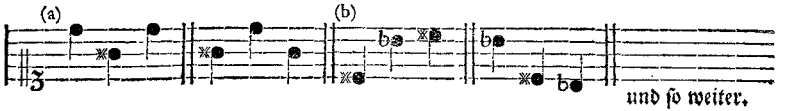
2) **Die große Sexte.** Diese findet so wie in jedem andern menschlichen Gesange, also auch im Recitative Statt, wenn sie kein anders sehr schweres Intervall vor oder hinter sich hat; oder wenn die zum Grunde liegende

Harmonie nicht gar zu sehr dißonirend ist. In allen andern Fällen ist sie schon in den ältesten Zeiten verboten gewesen, und sie wird es vermuthlich bleiben, so lange die Werkzeuge der menschlichen Kähle einerley bleiben werden.

3) **Alle Intervalle, die gröſſer als die Octave sind.** Diese gehören weder in einen ariösen, noch in einen recitativischen Gesang. Wenn man gleichwohl hin und wieder in einer Arie dergleichen Intervalle antrift, so kann man glauben, daß solche nur gewissen Sängern zu gefallen vom Componisten gebrauchet worden sind, die entweder mit ihrer Stimme prahlen, oder andere Mängel in der guten Singart durch solche ungeheure Sprünge bemänteln wollen.

§. 18.

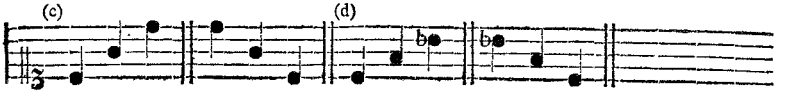
Obgleich aber unter den schweren Intervallen die leichtern zugelassen werden: so können doch niemals zwey oder gar mehrere von den zuläßigen sehr schweren Intervallen hintereinander gesetzet werden, z. E. zwo falsche Quinten (a); eine verminderte Septime und übermäßige Secunde (b), und so weiter. Ein ausführliches Verzeichniß von dergleichen ungeschickten Fortschreitungen gehört für ein besonderes Werk von der Melodie.



und so weiter.

§. 19.

Das besonderste ist, daß aus der melodischen Verbindung zweyer leichten Intervallen von **einer** Sorte schlechte und daher verbotne Progressen entstehen, als **wenn zwo Quinten auf einander folgen** (c), oder **wenn zwo Quarten hinter einander gesetzet werden** (d). Die zwo Quarten können gleichwohl in gewissen Gelegenheiten, zumahl wenn sie durch einen Einschnitt von einander getrennet sind, entschuldiget werden. Kann man sich aber davor hüten, so ist doch besser immer besser.



§. 20.

§. 20.

Wenn in dem eigentlichen Gesange verschiedne kleine Redetheile manchesmal übergangen werden können: so fodert hingegen das Recitativ, als eine Nachahmung der Rede, die strengste Abtheilung und Unterscheidung sowohl der kleinen als großen Redetheile. Es wird von diesem Puncte des Recitativs, welcher die recitativische Interpunction genennet wird, in der Folge besonders gehandelt werden. Wenn hier übrigens, so wie anderswo in der Lehre vom Recitativ, von der **Nachahmung der Rede** die Frage ist: so wird vermuthlich jedermann einsehen, daß nicht jede Rede ohne Unterschied, sondern daß nur die vollkommenste Rede, so wie sie in dem Munde eines ordentlich denkenden und richtig fühlenden Redners beschaffen seyn soll, verstanden wird.

§. 21.

Es ist aber nicht genung, daß der Componist die verschiednen Abtheilungen der Rede durch gehörige Einschnitte, Absätze, und Cadenzen bezeichnet. Die Verschiedenheit der Sachen erfodert einen verschiedenen Ausdruck sowohl im Ganzen, als zum Theil. **Der Ausdruck im Ganzen** betrifft die Sachen, und **der zum Theil** die Worte.

§. 22.

Der Ausdruck der Sachen besteht in einer Uebereinstimmung der Musik mit dem in dem vorhabenden Text liegenden Affecte. Bey einem simpeln Recitative hänget dieser Ausdruck hauptsächlich von der Folge und Beschaffenheit der Harmonien im Generalbaß; und bey dem Recitativ mit Accompagnement, von der Harmonie und Melodie dieses Accompagnements, und der Bewegung desselben zugleich ab. Ein hoher Grad dieses Ausdrucks wird ein **malerischer Ausdruck**, und wenn derselbe außer seinem Bezirk, welcher die menschlichen Affecten sind, bey gewissen natürlichen Begebenheiten gebraucht wird, eine **Nachahmung** genennet. So pfleget z. E. das Wallen eines Baches, das Rollen des Donners, das Toben eines Sturms, u. s. w. in der Musick nachgemacht zu werden. In den französischen Opern findet man in den accompagnirten Recitativen dergleichen Nachahmungen sehr häufig. Wenn man in der Singstimme einzelne Wörter an dergleichen Malereyen Theil nehmen läßet, wie solches manchesmal in Arien und Arioso geschicht: so muß **fürs erste** das zu malende einzelne Wort eine Ursache oder Wirkung von dem zum Grunde liegenden Affect characterisiren, und also dem Affect wesentlich seyn, z. E. das

Wort

Wort **weinet**, wenn von der **Reue** ꝛc. die Rede ist. **Fürs andre** muß die Nachahmung zu keinen seltsamen, lächerlichen, ungeschickten und der menschlichen Stimme unwürdigen Wendungen in der Melodie Gelegenheit geben. Ein gewisser sinnreich leichtsinniger Componist unsers Jahrhunderts hat in diesem Puncte öfters über die Schnur gehauen. Er hat die Sache fahren lassen, und ist an den Wörtern hängen geblieben, welches fürnehmlich in allegorischen Texten, und in bejahenden Sätzen, die vom Poeten mit verneinenden Phrasibus ausgedrücket worden sind, sehr abgeschmackt und poßirlich klinget.

(Die Fortsetzung in künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

XCIX. Brief

an den

Herrn Johann Carl Lindt,

Königl. Hof- und Kammergerichts-Advocaten.

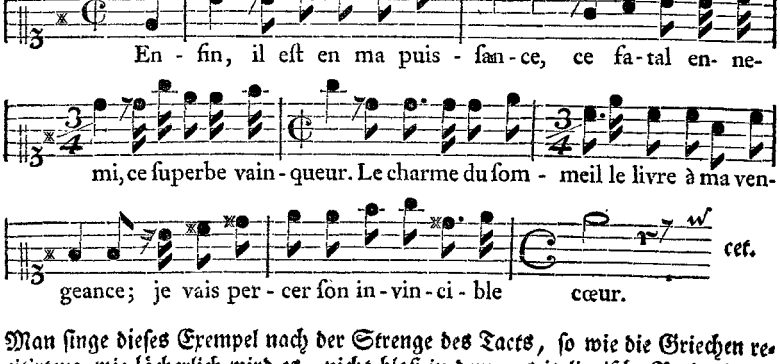
Berlin, den 26. Junius 1762.

Mein Herr,

Ein ungenannter, der dem italieniſchen Recitativ nicht beſonders günſtig zu ſeyn ſcheinet, ich weiß nicht, Gelehrter oder Tonkünſtler, Deutſcher oder Franzoſe, iſt wegen der Gleichgültigkeit, womit ich, Seite 255., vom franzöſiſchen Recitativ geſprochen, auf mich böſe geworden, und verlanget eine Ehrenerklärung für ſelbiges. Er ſtützet ſeine Forderung hauptſächlich darauf, 1) daß das franzöſiſche Recitativ dem ſo berühmten Recitativ der alten Griechen näher komme, als das italieniſche; und 2) daß das franzöſiſche den Zuhörer in beſtändiger Munterkeit erhalte; hingegen das italieniſche die Kraft einzuſchläfern habe.

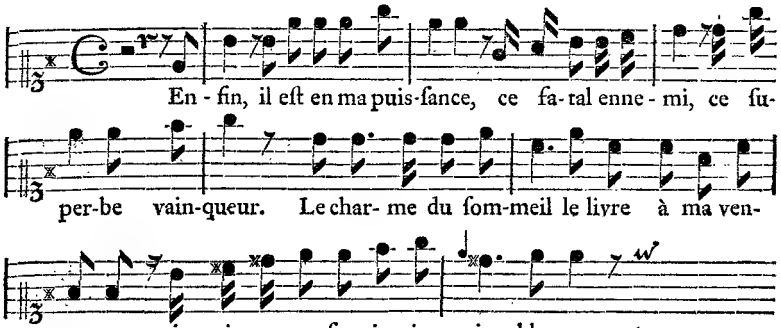
Es iſt mir unmöglich, meinem Gegner Gnugthuung zu leiſten, bevor ich nicht den Grund ſeiner Forderung unterſuchet habe. Ich will ſolches hiemit thun, und nehme mir die Freiheit, Ihren gelehrten Einſichten, mein Herr, dieſe Unterſuchung zu unterwerfen! Gewohnt die Beſchaffenheit der verwickelſten Streitſache mit einem Blicke zu überſehen, und nicht weniger mit den Geſetzen der archilochiſchen, als der lullyſchen und haßiſchen Declamation bekannt, haben Sie das vollkommenſte Recht bey dieſer Sache Richter zu ſeyn. Ob Sie gleich die Tonkunſt nur zur Luſt ſtudiret haben: ſo haben Sie Ihre Grundſätze dennoch ſo gut als der beſte Tonkünſtler von Profeßion begriffen. Ich verlaſſe mich auf Ihren Beyſtand, ſo gut als Ihre übrige Parteyen. Sie wiſſen, man widerruft nicht gerne; und ich habe am allerwenigſten Luſt dazu, da ich glaube Recht zu haben.

Worinnen läſſet mein Gegner die Aehnlichkeit des franzöſiſchen Recitativs mit dem griechiſchen beſtehen? **In der Abwechſelung der Tactarten.** Wenn das Aeußerliche dieſes Umſtandes den Ausſchlag geben kann, ſo hat mein Gegner völlig recht. Aber wir müſſen die Sache in ſich betrachten. Bey den Griechen war die Declamation dem ſtrengſten Tactzwang unterworfen; bey den Franzoſen hingegen iſt ſie ſolches nicht, ob ſie es gleich mehr als bey den Italienern iſt. Dorten war alſo die Zeit eines jeden Tons aufs genaueſte eingeſchränkt, und die Abwechſelung der Tactarten konnte nicht fühlbarer ſeyn, als ſie es war. Bey den Franzoſen hingegen iſt die Zeit eines jeden Tacts, nicht ſo ſtrenge eingeſchränkt, und alſo die Abwechſelung der Tactarten nicht ſo fühlbar. Die Geſetze der griechiſchen Muſik machten die Abänderung der Tactarten nothwendig; und bey den Franzoſen hat nichts an derſelben Schuld, als theils, daß es ſo bey ihnen Mode iſt; und theils, daß man bald einem Sänger dadurch in Anſehung des mehr oder weniger lebhaften Vortrages zu Hülfe zu kommen glaubt, (eine Sache, die die Italiener mit mehrerm Recht der eignen Einſicht eines ieden Sängers überlaſſen;) und bald, weil man wegen der Ungleichheit der Zeilen im Texte, dadurch ohne vieles Kopfbrechen die rhytmiſchen Einſchnitte leichter anordnen kann, als wenn allezeit einerley Tact beybehalten wird. Ich führe ein Exempel aus der **Armide** des Lully an. Es iſt der Anfang des ſo berühmten Selbſtgeſprächs (Monologue) dieſer Prinzeßinn.



Man ſinge dieſes Exempel nach der Strenge des Tacts, ſo wie die Griechen recitirten; wie lächerlich wird es, nicht bloß in dem ans italieniſche Recitativ gewöhnten deutſchen, ſondern ſogar in einem franzöſiſchen Ohre klingen! Weil es

nun aber nicht nach dem ſtrengen Tacte geſungen werden ſoll, ſo wie eine dazu gebildete Arie, ſo konnte es auch auf folgende Art geſchrieben werden:



Man wird nicht verlangen, daß ich weitläuftige Zeugniſſe beybringen ſoll, daß die Griechen ihre Declamation dem ſtrengſten Tact unterworfen haben. Alle uns überbliebne Schriften der Griechen und Römer ſind davon voll. Ich habe aber nicht im Augenblicke die Zeit, irgendwo nachzuſchlagen, ſondern verweiſe meine Leſer vielmehr ſelbſt dahin. Daß aber die Franzoſen nicht nach der Strenge des Tacts declamiren, ob ſie gleich in Vergleichung mit den Italienern ſtrenge zu ſeyn ſcheinen, ſondern daß ſie zwiſchen der Strenge der Griechen, und der Freiheit der Italiener ein gewiſſes Mittel treffen, dieſes kann alle Tage aus der Erfahrung verificiret werden.

Alſo hat es mit der Tactabänderung bey den Griechen eine ganz andere Bewandtniß gehabt, als bey den Franzoſen; und alſo fällt die Aehnlichkeit des franzöſiſchen Recitativs mit dem griechiſchen, und der hierauf gebauete Vorzug des franzöſiſchen vor dem italieniſchen weg. Ich will itzo zeigen, daß ſo wenig das franzöſiſche als italieniſche, in Abſicht auf das Aeußerliche, eine Aehnlichkeit mit dem griechiſchen hat; daß aber, in Abſicht auf das Innerliche, das italieniſche dem griechiſchen Recitative näher kömmt, als das franzöſiſche.

Was den erſtern Punct anlanget, ſo iſt bekannt, daß die Griechen nicht mehr als zweyerley Arten von Zeiten hatten, die ſich wie 1 gegen 2 verhielten, und daß eine lange Sylbe juſt noch einmal ſo lange, als eine kurze, gehalten ward. Wenn nun ſowohl im italieniſchen als franzöſiſchen Recitative mehr, als zweyerley Arten von Zeitgrößen der Noten gebraucht werden, wie bekannt iſt:

so ist es nicht möglich, daß die beyden letzten dem erstern ähnlich seyn können. Man macht mir hier den Einwurf, daß, ungeachtet in den beyden benannten Recitativen verschiedne Arten von Zeitgrößen äußerlich gebraucht werden, selbige dennoch, weil sie nicht dem Tactzwange unterworfen sind, innerlich nicht viel mehr als den Wehrt der beyden Zeitgrößen der Griechen haben. Man hat vollkommen Recht, und ich will daraus meinen zweyten Punct beweisen, nemlich diesen, daß das italienische Recitativ dem griechischen näher kömmt, als das französische. Denn weil in dem italienischen der Tactzwang gänzlich wegfällt, im französischen aber der Tact **einigermaßen** beobachtet wird: so muß ohne Zweifel das italienische, wo bey den verschiednen äußerlichen Wehrte der Noten, dennoch nur zweyerley Arten von Zeiten innerlich vorhanden sind, dem griechischen näher seyn, als das französische, wo wegen des **einigermaßen** zu beobachtenden Tacts etwas mehr als zweyerley Arten von Zeiten zu Gehöre kommen.

Ich komme auf den zweyten Vorwurf, vermittelst wessen mein Gegner das italienische Recitativ als ein starkes narkotisches Mittel anzusehen scheinet. Meines Erachtens lieget hier die Schuld an dem Zuhörer, der entweder an dem was auf dem Theater vorgehet, nicht Theil nehmen will; oder der wegen Unerfahrenheit in der Sprache nicht daran Theil nehmen kann. Man fraget, warum eben derselbe, ungeachtet er die Wörter nicht versteht, nicht so leicht bey einer italienischen Arie einschläft? Ohne Zweifel wegen der Zusammenkunft vieler Dinge bey einer Arie, die beym Recitativ nicht vorhanden sind, und welche die Sinnlichkeit in Bewegung bringen, da sich beym Recitative eigentlich der Verstand allein beschäftigen soll. Wie wenn nun aber eben derselbe Zuhörer bey einem auf französische Wörter nach italienischer Art gesetzten Recitativ einschliefe? Die Antwort ist wie vorhin. Weil er bloß eine Nahrung fürs Ohr suchet, und sein Verstand nicht den Zusammenhang der Sachen wissen will: so ist es möglich, daß er so leichte dabey einschlafen kann, als einer der die Musik nicht liebet, eher bey der schönsten Arie, als bey der Erzählung eines Feyenmährchens einschlafen wird. Aber eben dieser Zuhörer spüret bey einem auf französische Art gesetzten Recitativ nicht die geringste Lust zu schlafen bey sich. Was ist denn die Ursache davon? Keine andere als daß das französische Recitativ singender als das italienische gesetzet wird, das Singende nach dem französischen Geschmacke betrachtet; das Singende aber mehr als das Redende die Sinnlichkeit reitzet. Indessen haben die Italiener ihre guten Ursachen, nicht den Gesang fürs Recitativ zu verschwenden. Die poetische äußerliche und innerliche Einrichtung des Textes verlanget nicht überall das Singende der Musik, sondern an den meisten Oertern nur bloß eine musikalische Declamation; und verursachet nicht hernach der Uebergang

gang von dieser Declamation zum Singen einen bessern Contrast, als wenn schon im Recitativ der eigentliche Gesang zu sehr gebraucht wird? Wenn es endlich vielleicht nicht sowohl das italienische Recitativ an sich als vielmehr nur die Länge desselben ist, die einen nicht auf den Zusammenhang des Textes Acht habenden Zuhörer von der Art meines Gegners zu ermüden fähig ist, so ist dieses eine Sache, die derselbe lediglich mit dem Poeten, und nicht mit dem Setzkünstler auszumachen hat. Der Poet wird ihm aber die Nothwendigkeit dieser Länge aus mehr als einem Grunde erweislich machen können.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc. Amisallos.

Zweyte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

§. 23.

Es kommen alle Tonlehrer, von welchen besonders der **braunschweigische Patriot** nachgelesen werden kann, in der Vorschrift der Art des musikalischen Ausdrucks, darinnen überein,

1) daß die **Traurigkeit**, ein sehr hoher Grad des sinnlichen Misvergnügens oder Verdrusses, in langsamer Bewegung, mit einer matten und schläfrigen Melodie, die mit vielen Seufzern unterbrochen ist, und oft wohl gar mitten in einem Worte gleichsam erstücket, in welcher die engern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und welche auf eine herrschende dissonirende Harmonie erbauet wird, auszudrücken ist;

2) daß die **Freude**, ein sehr hoher Grad der sinnlichen Lust oder des sinnlichen Vergnügens, eine geschwinde Bewegung, eine lebhafte und triumphirende Melodie, in welcher die weitern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonirenden Grund der Harmonie erfordert;

3) daß die **Zufriedenheit**, ein Vergnügen über das Güte, was wir ausgeübet zu haben vermeinen, ihren Ausdruck von der Freude entlehnet, und eine vergnügt gesetzte, ruhige Melodie verlanget. Aus dieser Quelle fließet der Ausdruck für die **Gelassenheit**, **Geduld**, ingleichen **Trost** ꝛc.

4) Daß die **Reue**, das Gegentheil der Zufriedenheit, nemlich ein Misvergnügen über das Böse, was wir gethan zu haben glauben, ihren Ausdruck von der Traurigkeit entlehnet, und eine unruhige, klagende Melodie erfordert.

5) Daß die **Hofnung**, ein Vergnügen über ein, unserer Meynung nach, uns bevorstehendes Gut, durch männliche, etwas stolze und frolockende Melodien auszudrücken ist. Ein sehr hoher Grad derselben ist die **Zuversicht.**

6) Daß **Furcht**, **Angst**, **Bangigkeit** ꝛc. das Gegentheil der Hofnung, nemlich ein Misvergnügen über ein vermeintlich bevorstehendes Uebel, mit zitternden und abgebrochnen Tönen, mehr in der Tiefe als Höhe vorzustellen ist. Ein sehr hoher Grad der Furcht ist die **Verzweiflung.** Die plötzliche Furcht wird ein **Schrecken** genennet.

7) Daß das **Verlangen**, ein Verdruß über das lange Aussenbleiben eines vermeinten Gutes, mit gezogenen, matten Tönen auszudrücken ist;

8) daß der **Zweifelmuth** oder der **Wankelmuth**, ein Wechsel der Freude und Traurigkeit über etwas Gutes, von dessen Erhaltung man noch nicht versichert ist, durch abwechselnde Hofnung und Furcht vorzustellen ist;

9) daß die **Kleinmüthigkeit**, ein Misvergnügen über der Schwierigkeit in Erlangung eines vermeinten Gutes, ihren Ausdruck von der Furcht entlehnet, wobey sich aber der Ton manchesmahl aus Ungeduld erheben kann;

10) Daß die ruhige und stille **Liebe**, bey einer herrschenden consonirenden Harmonie, mit sanften, angenehmen, schmeichelnden Melodien, in mäßiger Bewegung, auszudrücken ist. Wenn die Liebe, nach Verschiedenheit der Umstände, mit Furcht, Schrecken, Zweifelmuth, u. s. w. vermischt wird: so muß ihr Ausdruck in gehörigem Verhältniß mit daher genommen werden.

11) Daß der **Haß**, das Gegentheil der Liebe, mit einer widerwärtigen, rauhen Harmonie und proportionirten Melodie vorzustellen ist;

12) daß der **Neid** oder die **Mißgunst**, ein Misvergnügen über des andern Glück, und Schwester des Haßes, murrende und verdrießliche Töne verlanget;

13) daß das **Mitleid** oder **Erbarmen**, ein gemischter Affect der aus der Liebe gegen jemanden, und aus dem Misvergnügen über desselben Unglück entspringet, mit sanften und gelinden, doch dabey klagenden und ächzenden Melodien, in langsamer Bewegung, bey öfters einige Zeit liegen bleibendem Baße auszudrücken ist;

14) Daß

14) Daß die **Eifersucht**, ein aus Liebe, Haß, und Neid zusammengesetzter Affect, mit wankenden, und bald leisen, bald stärkern, verwegnen, scheltenden, und bald wieder beweglichen und seufzenden Tönen, bald in langsamerer, bald in geschwinderer Bewegung vorzustellen ist;

15) daß der **Zorn**, ein sehr heftiger Verdruß über ein uns zugefügtes Unrecht, der mit einem Haße des Beleidigers verbunden ist, mit geschwinden Tiraden auflaufender Noten, bey einer plötzlichenund öftern Abwechselung des Baßes, in sehr heftiger Bewegung und mit scharfen schreienden Dißonanzen auszudrücken ist;

16) Daß die **Ehrliebe**, ein Vergnügen über das Gute, das wir gethan haben, in so fern andere Leute gut davon urtheilen, gesetzte männliche muthige, und zuweilen trotzig vergnügte Töne erfodert;

17) Daß die **Schamhaftigkeit**, das Gegentheil der Ehrliebe, nemlich das Misvergnügen, das man aus der Vorstellung der nachteiligen Urtheile andrer Leute über unsre Handlungen empfindet, mit wankenden, bald kurz abgebrochnen, bald beweglich anhaltenden Tönen auszudrücken ist;

18) daß **Muth**, **Herzhaftigkeit**, **Entschlossenheit**, **Unerschrockenheit**, **Standhaftigkeit**, ꝛc. von der Hofnung und Ehrliebe; die **Zaghaftigkeit**, **Feigheit**, **Blödigkeit**, ꝛc. hingegen von der Furcht und dem Zweifelmuth ihren Ausdruck bekommen;

19) daß **Vermeßenheit**, **Verwegenheit**, ingleichen **Stolz**, **Aufgeblasenheit**, ꝛc. mit trotzig pathetisch steigenden Melodien auszudrücken ist;

20) daß **Bescheidenheit** und **Demuth**, dem Stolz entgegen gesetzte Tugenden, einen sanften mit gelinden Dißonanzen vermischten Ausdruck verlangen;

21) daß **Freundlichkeit**, **Gütigkeit**, **Wohlgewogenheit**, **Gunst**, **Huld**, **Leutseligkeit**, **Großmuth**, **Versöhnlichkeit**, **Sanftmuth**, **Freundschaft**, **Eintracht**, **Dankbarkeit**, ꝛc. ihren Ausdruck von der ruhigen und stillen Liebe entlehnen;

22) daß **Rache**, **Rachbegierde**, **Verwünschen**, **Verfluchen**, **Wuth**, **Raserey**, **Zwietracht**, **Unversöhnlichkeit**, ꝛc. vom Haße und Zorn ihren Ausdruck bekommen;

23) daß

23) daß **Kaltsinn**, **Gleichgültigkeit**, **Undank**, ꝛc. ins Gebiet des Haßes und Neides gehören;

24) daß die **Unschuld** sich des Schäferstyls hauptsächlich bedienet;

25) daß das **Lachen** und **Scherzen** mit Tönen der Freude, und das **Weinen** mit Tönen der Traurigkeit abgebildet werden muß;

26) daß **Ungeduld**, und **schmerzhafte Unruhe**, ꝛc. durch oft abwechselnde verdrießliche Modulationen auszudrücken ist;

27) daß die **Schadenfreude** und **Versportung** als Wirkungen des Haßes, einen Ausdruck von dieser Natur verlangen; u. s. w.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

C. Brief

an den

Herrn M. Johann Lorenz Albrecht,

Muſikdirect. bey der Hauptkirche Unſrer Lieben Frauen zu Mühlhauſen in Thüringen.

Berlin, den 3 Julius 1762.

Mein Herr,

Entſchuldigen Sie meine Ungeduld. Ich habe die Herausgabe des Ihnen bekannten Manuſcripts eines gewiſſen verſtorbnen berühmten Capellmeiſters vom Recitativ nicht erwarten können. Ich habe mich ſelber an dieſen Gegenſtand gewaget, und denſelben ſo gut, als meinen wenigen Kräften und Einſichten möglich geweſen, auszuführen geſuchet. Laſſen Sie, mein Herr, Sich dadurch nicht abhalten, das im Verborgnen liegende Werk des Hrn. — der Vergeſſenheit zu entreiſſen, und ſelbiges durch den Druck ans Licht zu bringen. Ich werde der erſte ſeyn, der Ihre gelehrte Fürſorge in dieſem Puncte mit einem der Güte des Werkes proportionirten Danke verehren wird. Es kann nicht anders als einer Kunſt zuträglich ſeyn, wenn über eben denſelben Gegenſtand aus ſelbiger mehr als eine Ausarbeitung bekannt gemachet wird, und ich werde nicht darüber böſe werden, wenn jene Abhandlung beſſer als die meinige befunden werden ſollte. Kurz, mein Herr, machen Sie nur, daß die Welt das bewußte Werk zu ſehen bekömmt. Sie wiſſen, wo es in Verwahrung lieget; das Publicum wird Ihre Bemühungen mit Beyfalle krönen. Fahren Sie fort, der Muſik und der gelehrten Welt mit Ihrem Talente zu dienen, und laſſen Sie Sich den finſtern Neid die größte Anſpornung dazu ſeyn.

Ich habe die Ehre zu ſeyn ꝛc.

Amiſallos.

Dritte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

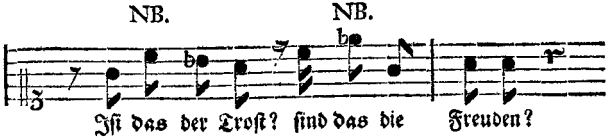
§. 24.

Aber man wird gestehen müßen, daß wenn zu diesem Unterrichte würkliche Exempel, und zwar solche, **deren Erfolg die Erfahrung gerechtfertigt hätte**, hinzugefüget wären, ohne Zweifel ein weit grösserer Nutzen daraus geschöpfet werden würde. Es würde also keine undankbare Bemühung seyn, wenn ein mit gnugsamer Einsicht in die Pathologie und zugleich in die Musick begabter Tonkünstler, mit Beyhülfe andrer geschickten Männer, die Mühe über sich nähme, aus den dramatischen und epischen, geistlichen und weltlichen, ernsthaften und scherzhaften Singstücken und andern Werken der berühmtesten Componisten vom Anfange dieses Jahrhunderts an bis auf itzige Zeiten, sowohl in der ariösen als der recitativischen Schreibart, gnugsame Exempel des Ausdrucks von jedem Affect zu sammeln, durch selbige die bisherigen Regeln zu bestätigen, und von ihnen noch mehrere besondre Anmerkungen abzuziehen. Zur Warnung vor dem Lächerlichen, wäre es nöthig, daß zugleich einige Exempel von Ausdrücken, woraus der Pickelhäring hervorleuchtete, besonders mit der Singstimme und welche nach dazu bey den ernsthaftesten Gegenständen gebraucht worden, zusammengetragen und gestäupet würden. In einem Werke von dieser Art würde auch die musikalische Nachahmung gewißer andrer Dinge außer dem Bezirke der Affecten, mit glücklichen Exempel erläutert, Statt finden —. Die Grade der Affecten brauchten wohl nicht dabey abgemessen zu werden. Bey der verschiedenen Blutmischung der Menschen würde dem einen ein Ding im sechsten Grade der Stärke oder Schwäche ausgedrücket seyn, was bey dem andern kaum im ersten wäre; und hernach ist die Kraft zu empfinden bey ebendemselben Menschen von einem Tage zum andern verschieden. So wie es sich mit dem Componisten verhält, so verhält es sich auch mit dem Zuhörer. Wo ist denn endlich das Maaß, nach welchem die Grade untersuchet werden könnten? Es ist ohne Zweifel genug, wenn die Tonkunst Grade des Steigens und Fallens eines Affects, nach der besondren Empfindung eines jeden Künstlers, mit Tönen zu bezeichnen im Stande ist, ohne daß dabey gesagt werden darf, um wie viele Grade solches geschehen, ob welche oder keine übersprungen sind, u. s. w. Cauſinus in seinem Tractat von der geistlichen und weltlichen Beredtsamkeit dehnet seine Regeln von der Action des Redners bis auf die Lippen und Nase aus, und misset die Grade ab, wie hoch, wie weit, wie tief die Hand beweget werden müsse;

müſſe; wie wie viel höher die rechte als die linke gehen müſſe, u. ſ. w. Peter Franz in ſeinem Specimine eloquent. exterior. zergliedert eine ciceronianiſche Rede in Anſehung der Action, und zeiget, wo ſelbiger die Stimme verändert, wenn er ſich geräuſpert, wenn er gehuſtet und ausgeſpieen habe ꝛc. Wer die Grade der Affecten, ohne einen auf alle Menſchen dazu paßenden Maaßſtab zu haben, ausmeſſen wollte, würde eben ſolches ungereimtes Zeug machen. — Um noch einmal auf das gewünſchte Werk vom Ausdruck und der Nachahmung zurückzukommen, ſo würden zwar viele beſondere Exempel dazu gehören. Man könnte aber zur Erſparung vieler andern, gewiſſe allgemeine Exempel voranſchicken, die einen genugſamen Begriff von dem gäben, was man trotzige, ſanfte, murrende Tonfolgen, und ſo weiter, hieße.

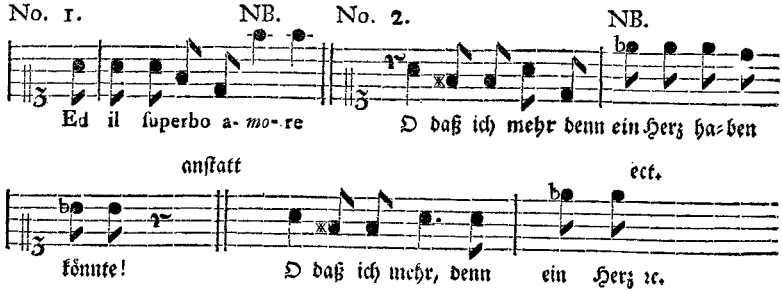
§. 25.

Ich komme itzo auf den **Ausdruck der Worte**, der in einer Uebereinſtimmung der muſikaliſchen Töne mit den Worten, in Abſicht auf die Erhöhung und Erniedrigung der Stimme, beſteht, und vermittelſt weßen gewiſſe Wörter vorzüglich vor andern erhoben werden müſſen. Man nennet dieſe Erhebung den **rhetoriſchen Accent** oder die **Emphaſin**. Es kömmt hiebey alles auf die bloſſe Melodie an, in welcher dasjenige Wort, oder die Sylbe desjenigen Worts, welches eines in ihm enthaltnen beſondren Begriffes wegen einen rhetoriſchen Accent brauchet, auf einer etwas erhöhtern Stuffe, als die kurz vorher oder nachher befindlichen Worte, geſungen werden muß, z. E.



§. 26.

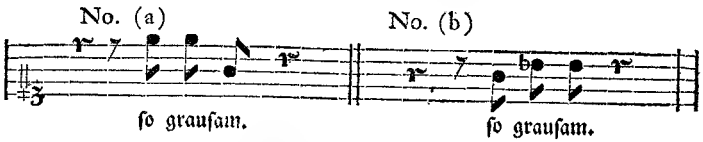
Zum Ausdrucke des rhetoriſchen Accents iſt, nach Beſchaffenheit des Schwunges der Melodie und der zum Grunde liegenden Harmonie, öfters ein halber Ton hinlänglich. Man muß denſelben niemals übertreiben, wie in folgenden Exempeln auf *amore* und ein, (dem **mehr** entgegen geſetzt,) geſchehen iſt:



Solche Ungeheuer der Emphatik duldet weder der Verſtand noch die gute Singart, die nach ihrer Art ſowohl im Recitative, als in einer Arie beobachtet werden muß.

§. 27.

Es ſchadet dem rhetoriſchen Accent eines Worts im geringſten nicht, wenn die vor dem Accente hergehende Note auf eben derſelben Stufe ſteht, da der Accent gemachet wird, wenn nur die folgende Note einen tiefern Platz hat, wie bey No. (a); oder wenn die nach dem Accente folgende Note auf eben derſelben Stuffe bleibet, da der Accent gemachet worden, wenn nur die vorhergehende Note tiefer geſtanden hat, z. E. wie bey No. (b)



Die innerliche Quantität des rhetoriſchen Accents macht hier alles gut, und weil das Recitativ eine einförmige Melodie verlanget, ſo iſt an vielen Oertern nicht leicht möglich, anders zu verfahren.

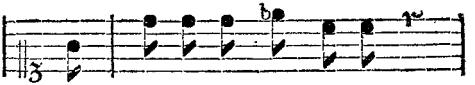
§. 28.

Man ſiehet aus den vorhergehenden Exempeln, daß der rhetoriſche Accent allezeit auf innerlich lange Noten fällt. Dieſes gehört ſich auch ſo, und geſchicht in allen zwey- und mehrſylbichten Wörtern; ingleichen in den einſylbichten, wenn in dem folgenden Worte die erſte Sylbe deſſelben kurz iſt. Iſt aber die

erſte

erste Sylbe lang, so läßt sich das vorhergehende einsylbigte Wort, welches einen rhetorischen Accent haben soll, nicht allezeit füglich auf eine innerlich lange Note bringen, und muß also der Accent auf eine innerlich kurze Note, sie mag nun einen Tactheil oder ein Tactglied ausmachen, gesetzet werden, z. E.

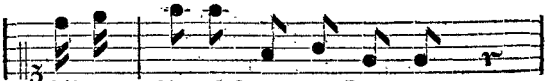
NB.



Es wird vorausgesetzt, daß die Particul **nicht**, im Zusammenhange des Satzes, mit einem Nachdruck beleget werden muß.

§. 29.

Es war ehedessen Mode, vermittelst einer übel verstandnen mahlerischen Declamation, die Wörter **Himmel, Tag, helle, Luft, Berg, Leben, Wolken, Paradieß, Wachen**, ꝛc. beständig in der Höhe, und die Wörter **Erde, Nacht, dunkel, Wasser, Thal, Tod, Abgrund, Hölle, schlafen**, ꝛc. ꝛc. in der Tiefe singen zu lassen, z. E.



Das heißt, wie von einem berühmten Flötenisten vor einigen Jahren gedichtet ward:

Bald klettre ich den Thurm hinan;
Bald trifft man mich im Keller an ꝛc.

Dergleichen Possen verträgt der gereinigte Geschmack der heutigen Zeit nicht. Ein anders ist es, wenn auf **Himmel** eine Emphasis haftet; wenn aber die **Erde** in ähnlichem Falle ist, so muß sie sowohl als Himmel mit einer erhöhten Melodie ausgedrücket werden. In allen andern Fällen sind **Himmel** und **Erde** einander gleich. Der gute edle Gesang ist allezeit einem übelangebrachten lächerlichen Wortausdruck vorzuziehen. Läßt etwann der Redner in dem Satze: **als der Himmel samt der Erde**, bey **Erde** die Stimme fallen, nachdem er sich bey **Himmel** heischer geschrieen? Will ja mancher Tonkünstler dergleichen

chen Art von Wortſpielen machen, ſo muß er es wenigſtens nicht ſo gar merklich, nicht mit ſo weiten Intervallen machen.

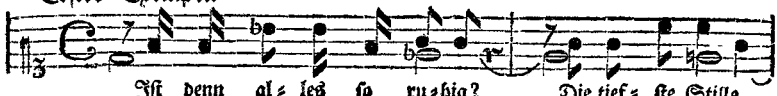
§. 30.

In die Lehre vom Ausdruck der Worte gehören verſchiedne redneriſche Wortfiguren, z. E. die Anaphora, Epiphora, Epizeuxis, ꝛc. und in die vom Ausdruck der Sachen verſchiedne redneriſche Figuren in ganzen Sätzen, z. E. die Apoſiopeſis, der Zweifel, die Ellipſis u. ſ. w. Ich werde aber zuförderſt den Unterricht von dem eigentlichen Mechaniſchen bey der Setzart des Recitativs zu Ende bringen, ehe ich hievon handle. Vielleicht nehme ich alsdenn die muſikaliſche Pathologie noch einmal vor, und bringe davon, ſo wie von jenen Figuren, Exempel bey, die um ſoviel nöthiger ſind, da ſich die Art des Ausdruckes nicht deutlich genug mit Worten beſchreiben läſſet.

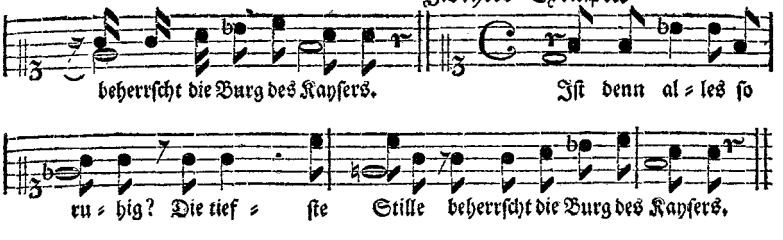
§. 31.

Man bedienet ſich heutiges Tages keiner andern Notenfiguren, als der **Viertheil-Achtheil-** und **Sechzehntheilnoten**, das Recitativ zu ſchreiben. Wenn das Sechzehntheil hin und wieder punctirt wird, ſo kömmt annoch das Zwey und dreßigtheil dazu. Es iſt einerley, da das Recitativ nicht nach dem Tact geſungen wird, ob eine Phraſis mit dieſen oder jenen vermiſchten Notenfiguren von den beſagten vier Arten geſchrieben wird, wenn nur **erſtlich** die langen und kurzen Sylben, den in Anſehung der guten und böſen Tacttheile und Glieder, oder den ihrer innern Quantität nach ihnen zukommenden Platz haben; und wenn **zweytens** die Tacteinſchnitte bey Cadenzen und Abſätzen, der Natur des viertheiligten Tacts gemäß, geſetzet werden. Eben die Bewandtniß die es mit den Noten hat, hat es auch mit den Pauſen, indem nach der willkührlichen verſchiedenen Schreibart von dem einen eine Viertheilpauſe gebraucht wird, wo der andre nur die Pauſe von einem Sechzehntheile bedarf ꝛc. Man halte folgende zwey Exempel in Anſehung der Schreibart gegen einander. Es iſt das eine ſo gut, als das andere.

Erſtes Exempel.

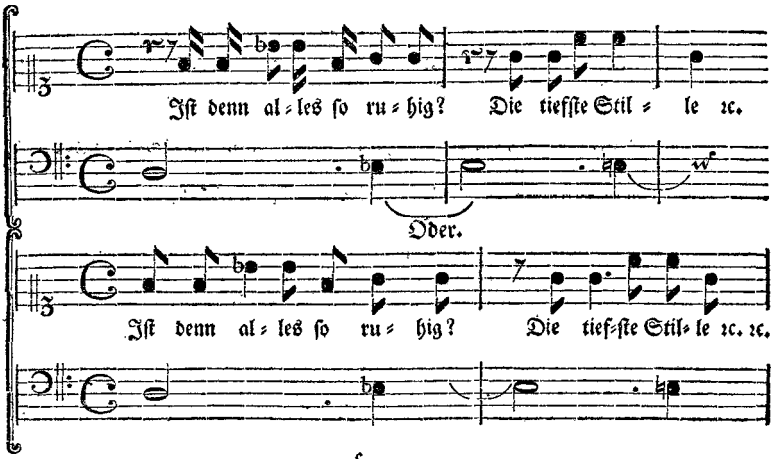


Zweytes Exempel.



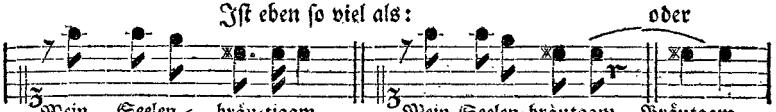
§. 32.

Aber die folgende Schreibart iſt falſch, grundfalſch, nemlich:



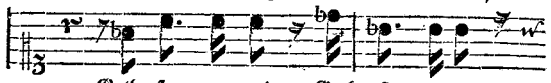
§. 33.

Die **dactyliſchen Einſchnitte** heben das Tactgewicht nicht auf, als:

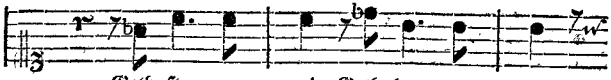


Es

Es ist daher einerley, wenn es die übrigen Umstände erlauben, ob man schreibt:



oder:



§. 34.

Man bedienet sich aus Ursachen, die in dem freyen Anschlag der Dissonanzen ihren Grund haben, **ordentlicherweise** keiner andern, als der folgenden Arten von Harmonien, in einem Recitative, besonders in solchem, welches auswendig gelernet werden muß. Es sind selbige

1) der **consonirende harmonische Dreyklang**, sowohl der weiche als der harte, mit den von ihnen herstammenden **Sextenaccorden**. Der **Sextquartenaccord** wird selten gebraucht.

2) Der vom verminderten Dreyklange herstammende **Sextenaccord**, z. E. d f h.

3) Der **Sextenaccord** mit der **übermäßigen Sexte**, z. E. b d gis.

4) Der **Septimenaccord von der Dominante jeder Tonart**, z. E. g h d f, mit dem vermittelst der Umkehrung davon abstammenden **Sextquintenaccord**, z. E. h d f g, und **Secundenaccord**, z. E. f g h d. Der **Terzquartenaccord**, z. E. d f g h ist nicht viel gebräuchlich, indem man den vom verminderten Dreyklange herstammenden Sextenaccord, z. E. d f h, insgemein an seine Stelle setzet.

5) Der **verminderte Septimenaccord** von der characteristischen Septime der weichen Tonart, z. E. gis h d f, mit allen davon abstammenden **Sextquinten- Terzquarten- und Secundensätzen**. Andere Arten von Septimenaccorden und daher entstehende Sextquinten- Terzquarten- und Secundensätze kommen selten vor.

6) Der **Undecimenaccord** von der Finalsetzte einer Tonart, den man insgemein mit einer Sieben, Fünf, Vier und Zwey bezeichnet, z. E. g d fis a c.

7) Der **Terzdecimenaccord** von der Finalsetzte einer weichen Tonart, den man insgemein mit einer Sieben, Sechs, Vier und Zwey bezeichnet, z. E. g es fis a c.

CI. Brief

Vierte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 10. Julius 1762.

§. 35.

Man kann im Recitative ſowohl mit einer diſſonirenden, als conſonirenden Harmonie, und bey dieſer leztern nicht nur mit einem vollkommnen Dreyklange, ſondern auch mit einem Sextenaccorde anfangen, nachdem entweder der erforderliche Ausdruck, oder die Interpunction, in Abſicht auf die Folge und die Beſchaffenheit des allererſten Einſchnittes oder Abſatzes, dazu die Gelegenheit an die Hand giebet.

§. 36.

Es iſt aus dem mit einer Diſſonanz erlaubten Anfange ſchon zu ſchlieſſen, daß die recitativiſche Schreibart nicht nur frey, ſondern noch freyer als die galante ariöſe Schreibart ſeyn müſſe. Indeſſen iſt dieſe Freyheit, die ehedeſſen, wo nicht auf dem Theater, doch in der Kammer und der Kirche, bey einigen Tonſetzern ganz ungezähmt und zügellos war, heutiges Tages in ihre vernünftige Schranken zurückgewieſen worden. In der That war auch der Grund gewiſſer Freiheiten, die der berühmte Heinichen, wo nicht zu vertheidigen, jedoch zu entſchuldigen, ſich es ſehr ſauer werden läſſet, im geringſten nicht einzuſehen, indem nichts ſchön ſeyn kann als was regelmäßig iſt, ein Grundſatz eines nicht weniger groſſen Mannes, des Herrn Quanz. Als dort bey dem ehrwürdigen Fux, der arbeitſame Joſeph gewiſſe Abweichungen vom ſtrengen Contrapunct, in einem accompagnirten Recitative anſichtig ward, und dem Aloyſius ſein Befremden darüber zu erkennen gab: ſo antwortete dieſer: "Dieſe "Abweichungen muß man der Natur des Recitativs zu gute halten, als bey wel"chem die Ausarbeitung nicht auf gewöhnliche Weiſe geſchehen kann, weil der "Baß nicht auf ſolche Weiſe bewegt wird, daß die Diſſonanzen gewöhnlicher"maßen

"maßen könnten aufgelöset werden. Hernach sieht man in diesem Styl nicht so "wohl auf die Harmonie und derselben richtige Bewegung nach den Regeln, als "vielmehr auf den Ausdruck des Sinnes der Worte, um welches willen solcher "eingeführet worden." Ich enthalte mich der josephischen Frage ihre gehörige Ausdehnung zu geben, und darnach die Antwort des Aloysius zu untersuchen. Die Antwort würde etwas lächerlich ausfallen, und ich habe zu viele Hochachtung für den Aloysius, als daß ich seine Antwort lächerlich machen wollte. Indessen kann ich nicht umhin zu bemerken, daß, wenn der Grund, warum der Baß nicht regelmäßig beweget werden kann, die Nothwendigkeit des Ausdruckes ist, hieraus folget: daß, wo die Bewegung des Baßes regelmäßig ist, daselbst kein Ausdruck Statt haben kann. Folglich ist keine Singarie, in welcher der Baß seine regelmäßige Fortschreitung hat, des Ausdruckes fähig, u. s. w. Ferner, wenn nichts schön ist, als was einen Ausdruck hat; der Ausdruck aber von der Unregelmäßigkeit der Harmonie abhänget: so kann nichts schön seyn, als was unregelmäßig ist, u. s. w. Zur Zeit, als Fux seinen **Weg zum Parnasse** schrieb, war noch diejenige Zeit, von welcher unser berühmter Herr C. P. E. Bach saget: "daß sie von lauter Verwechselungen der Harmonie, der "Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropft war. Man suchte, "ohne mehrentheils die geringste Ursache dazu zu haben, in diesen harmonischen "Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielte die natürlichen Ab"wechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ." Ohne Zweifel würde Aloysius dem lehrbegierigen Joseph ganz anders geantwortet haben, wenn er die Zeiten der durch einen Graun und Haße verbesserten lyrischen Bühne, und des dadurch, sowohl in Absicht auf die Wahl der Harmonien, als auf ihre Fortschreitung, der Kammer und der Kirche, in Ansehung der galanten Schreibart, in gehörigem Verhältnisse mitgetheilten bessern Geschmacks, erlebet hätte. Die Erfahrung hat gelehret, daß man zu gleicher Zeit regelmäßig und ausdrückend seyn kann.

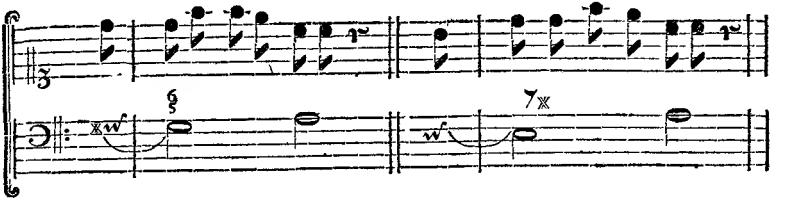
§. 37.

Ich will gewisse erlaubte und unerlaubte Freiheiten kürzlich durchgehen, und einige andere Bemerkungen hinzufügen.

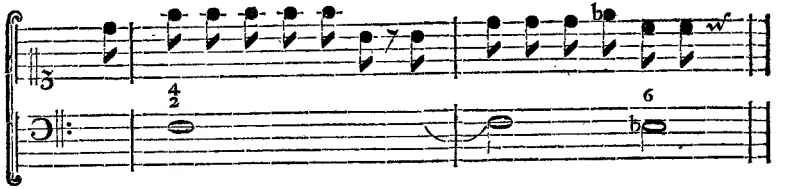
1) **Es ist erlaubt, die dissonirenden Sätze unvorbereitet zu gebrauchen.** Es müssen aber keine andere, als die im §. 34. angeführte seyn; oder wenigstens müssen es solche seyn, die auch in der ariösen Schreibart frey erscheinen können. Denn wenn man z. E. den Secundenaccord c d f a gebrauchen wollte: so müßte selbiger ohne die geringste Ausnahme sein gesetzmäßiges Tractament haben.

2) Es

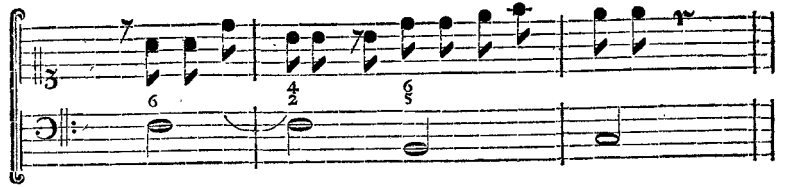
2) Es iſt erlaubt, vor der Auflöſung einer Diſſonanz, die Melodie zu verändern, z. E.



3) Es iſt erlaubt, eine im Baſſe ſtehende Diſſonanz mit der Singſtimme zu berühren, z. E.



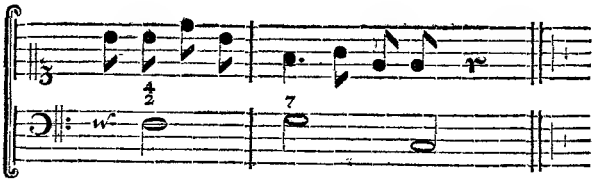
4) Es iſt erlaubt, vor der Auflöſung eines diſſonirenden Satzes, die Geſtalt dieſes Satzes mit einem andern aus dem Gebiete der zum Grunde liegenden Hauptharmonie, zu verwechſeln, z. E.



Hier wird der Secundenſatz mit der übermäßigen Quarte vor der Auflöſung in einen Sextquintenſatz mit der falſchen Quinte verwandelt. Dieſes kann auch umgekehrt geſchehen. Unter den in dieſem Puncte möglichen Verſetzungen der Harmonie vor der Auflöſung iſt erſtlich diejenige als fehlerhaft zu ver-

vermeiden, **wo ſich der übermäßige Quartenaccord in ſeinen Stammaccord der Septime verwandelt**, als:

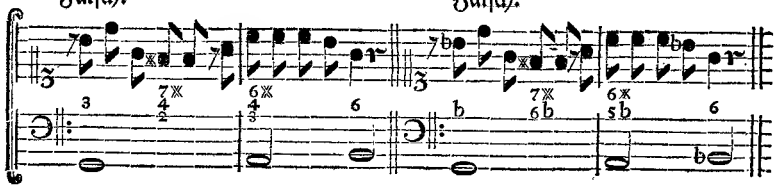
falſch



Dieſe Progreßion iſt ſchlechterdings ein Fehler, und muß mit derjenigen, die ſich den Augen, aber nicht dem Verſtande nach, auf eine ähnliche Art **bey den Recitativcadenzen** darzuſtellen ſcheinet, im geringſten nicht vermiſchet werden. Es wird in dem Artikel von den Cadenzen davon das nöthige vorkommen.

Zweytens iſt die Progreßion fehlerhaft, da man den Baß des **Undecimen-** oder **Terzdecimenaccords** eine Stuffe aufwärts gehen läſſet, und die Sätze dadurch, jenen in einen Terzquarten- und dieſen in einen Sextquintenaccord verwandelt, bevor ſie aufgelöſet werden, z. E.

Falſch. Falſch.

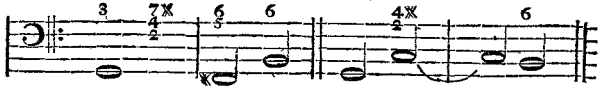


Dieſer falſche Progreß wird **entweder** dadurch verbeſſert, daß man nach dem Undecimen- und Terzdecimenaccorde den Baß einen halben Ton abwärts gehen läſſet, No. 1.; **oder** es müſſen die unterſchobnen Accorde wegbleiben, und dafür aus dem Gebiete des Hauptſtammaccordes *) nemlich des Septimen-

*) Herr Sorge wird nicht in Abrede ſeyn können, daß dem Herrn Heinichen, das was man heutiges Tages **Abſtammung der Sätze vermittelſt der Unterſchiebung** nennet, ſehr bekannt geweſen ſeyn müſſe, ob er ſich gleich nicht weitläuftig darüber herausläſſet. Man ſehe deſſelben Generalbaß, Seite 659. und 660. §. 45. und beſinne

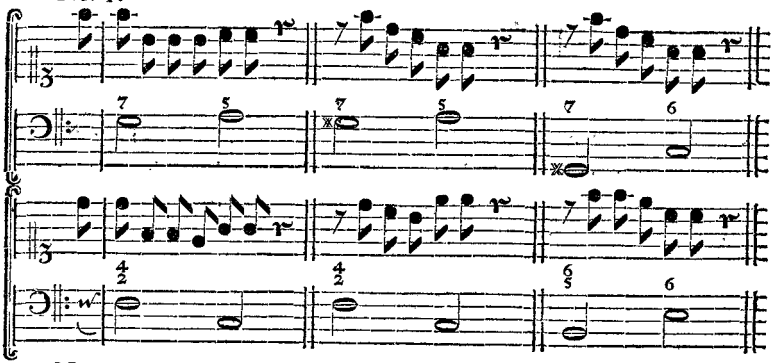
timensatzes andere Sätze zum Fundament genommen werden. No. 2.

No. 1. No. 2.

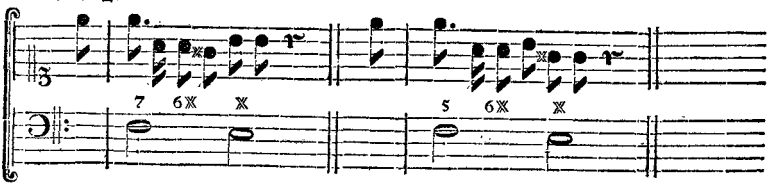


5) Es ist erlaubt, nach denjenigen Septimensätzen, die unvorbereitet erscheinen können, und nach den vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen, auf folgende Art die Auflösung dem Generalbasse zu überlassen, die Auflösung zu verstecken, oder bey selbiger die Partien zu verwechseln, No. 1. Man thue noch hinzu den Septimensatz bey No. 2. jedoch auf keine andere als die hier befindliche oder ähnliche Art.

No. 1.



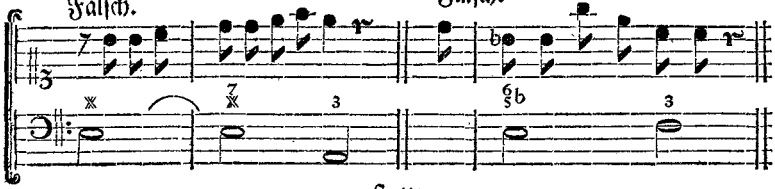
No. 2.



sinne sich, daß diese Exempel unter einem Artikel vorgebracht werden, wo von der Verwechselung der Gestalt der Harmonie vor der Auflösung der Dissonanz die Rede ist. Wird Herr Sorge noch länger die Unterschiebung läugnen wollen? Er ist toll genug dazu.

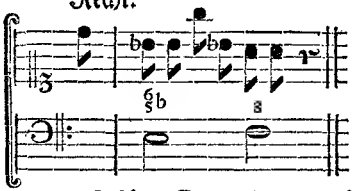
Hingegen iſt es falſch, die Verwechſelung der Auflöſung auf folgende und ähnliche Art zu machen:

Falſch. Falſch.

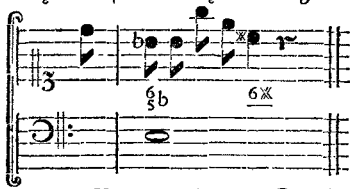


anſtatt:

Recht.

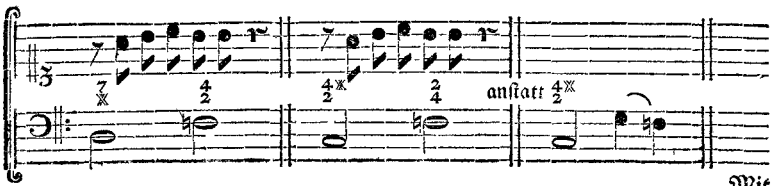


Mit dem Falle des zweyten falſchen Exempels muß aber das folgende nicht vermiſcht werden, welches an ſeinem rechten Ort gebraucht, ſehr gut iſt:



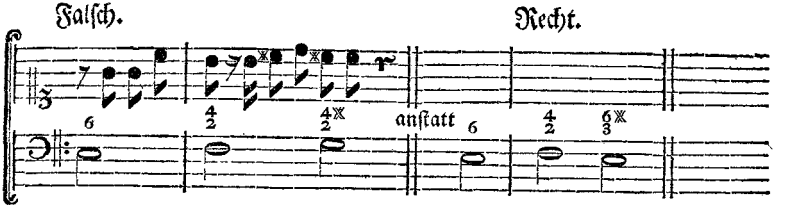
6) Es iſt nicht nur die Vorausnahme des Durchgangs, oder die Auflöſung einer Diſſonanz in eine andere, erlaubt, No. 1.; ſondern man kann auch mit der Vorausnahme des Durchganges die Verwechſelung der Auflöſung verbinden, jedoch nirgends als bey ſehr harten Ausdrücken, No. 2.

No. 1. No. 2.

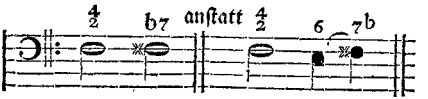


Mit

Mit dieſen erlaubten Freiheiten muß folgende fehlerhafte Progreßion nicht vermiſchet werden.



Es iſt nur ein einziger Fall, nemlich ein chromatiſcher, in welchem der Baß des Satzes mit der übermäßigen Quarte über ſich zu gehen die Erlaubniß hat, als:



(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

Gelehrte Betrügerey.

Es erſchien vor ſieben Jahren, nemlich 1755. zu Paris ein Unterricht von der franzöſiſchen Singkunſt, unter folgendem Titel: l'Art du Chant dedié à Madame de Pompadour par Mr. Berard, à Paris. Das Werk wurde in dem Mercure de France mit vielen Lobeserhebungen angekündiget, und **Berard** ermangelte nicht von der halben Stadt Paris complimentiret zu werden. Er gerieth in die freudigſte Entzückungen, die durch die Freygebigkeit der Frau von Pompadur, die ihm ein paar tauſend franzöſiſche Livres zum Geſchenke gab, nicht wenig vermehret wurden. Iſt es nicht was vortrefliches, ein Auctor zu ſeyn? Vielleicht nicht eben zu gut auf die Art als es **Berard** geworden war. Denn er war es nicht durch ſeine eigene, ſondern durch die Geſchicklichkeit eines andern Muſikers, Nahmens **Blanchet** geworden, welcher das Buch gemacht, und an den **Berard** das Manuſcript verkauft hatte. Es iſt zu glauben, daß Blanchet den Betrug würde verſchwiegen haben. Aber die Knickerey des Berard, welcher nicht bezahlte, was er zu bezahlen verſprochen hatte, war Urſache, daß Blanchet nicht nur das ganze Geheimniß ausſchwatzte, ſondern ſogar den Berard beym Parlement verklagte, um ihn zur Bezahlung ſeiner Schuld anzuhalten. Auf dieſe Art kam Berard um Ehre und Anſehen, nachdem man ihn kurz vorhero beynahe für einen Doctor von allen vier Facultäten gehalten hatte. Man erinnere ſich allhier der Hiſtorie des **Desmarets** und **Coupillet**, die an die zwölf Jahre lang dergeſtalt in Geſellſchaft arbeiteten, daß Desmarets componiren, und Coupillet bezahlen mußte. (Obſervations periodiques ſur la Phyſique, l'Hiſtoire naturelle & les Arts. Tom. III. Juill. 1757. ferner **Marpurgs Beyträge zur Muſik**, II. Band, 3s Stück, Seite 237. ſeq.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

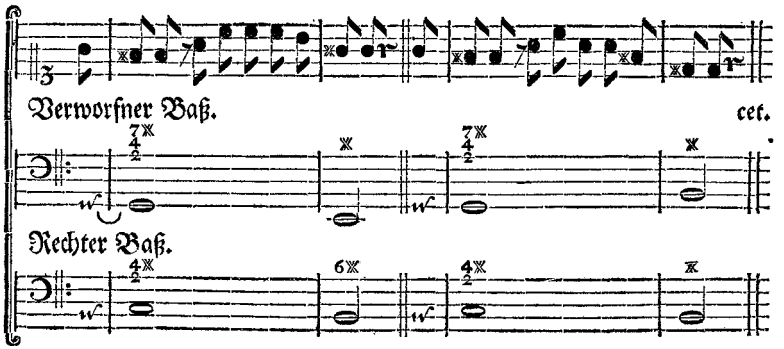
CII. Brief

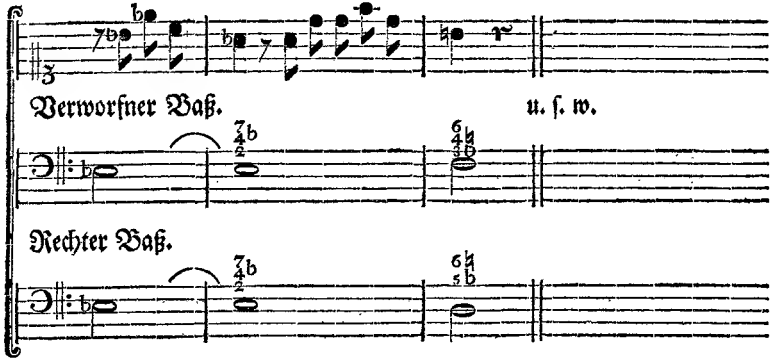
Fünfte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 17 Julius 1762.

(7)

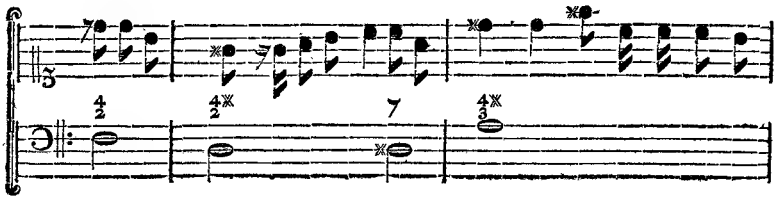
Die heutige Praxis verwirft alle folgende und ähnliche harte und iroke-ſiſche Auflöſungen der untergeſchobnen Accorde, und verwandelt dieſe Accorde, wenn ſie nicht füglich bleiben können, in andere verwandte Sätze aus dem Gebiete des Stammaccords der Septime, als:

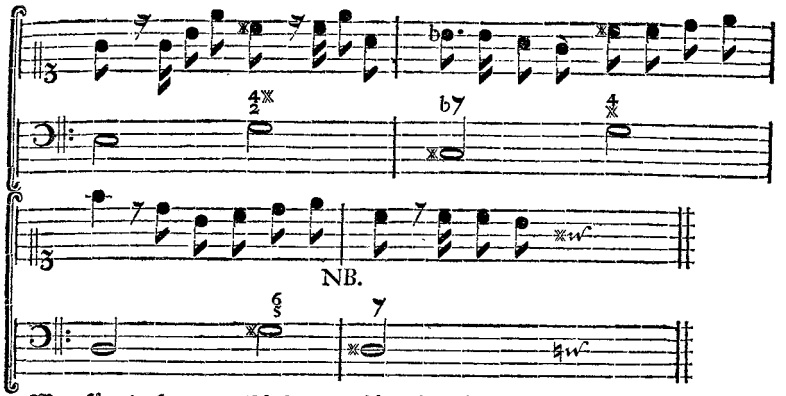




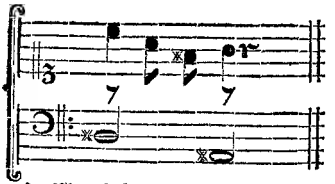
Es iſt erſtaunlich, was man zum Ausgange des vergangnen und Anfang des itzigen Jahrhunderts mit der Auflöſung der Diſſonanzen für einen Misbrauch getrieben hat. Was für einen Nothzwang haben die keuſchen Muſen erleyden müſſen!

8) Es iſt nicht erlaubt, Freiheiten auf Freiheiten zu häuffen, wenn ſie auch an ſich erlaubt ſind. Der Saß wird dadurch hart und widerwärtig. Die herbeſten Affecten erfordern eine klügliche Wirtſchaft mit den Diſſonanzen; und es kömmt beym traurigen Ausdruck nicht darauf an, nur Geſichter zu ſchneiden, die Stirn zu runzeln, und ſo weiter. Bey gleichgültigen Sachen, oder gar bey angenehmen Empfindungen aber dergleichen harte Conſecutionen zu gebrauchen, iſt nun ohne Zweifel noch abgeſchmackter, und verdient die muſikaliſche Pritſche. Hier iſt ein Exempel, wo Freiheit auf Freiheit gehäufft iſt, und welches deßwegen nichts taugt.



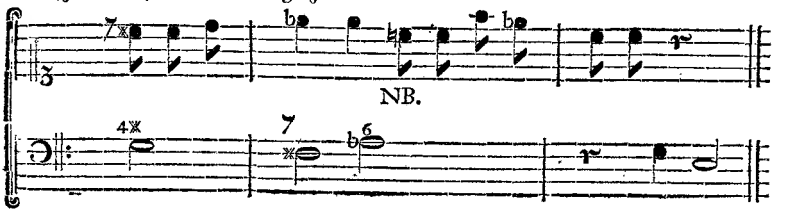


Was für ein kauderwelsch harmonisches Gewühle! Die in dem vorhergehenden Exempel mit NB. bezeichnete Fortschreitung erinnert mich an die folgende noch härtere, welche man in den Cantaten der vergangnen Zeit alle Augenblicke findet, die ebenfalls auf eine elliptische Auflösung erbauet ist, und deren sich heutiges Tages keiner als im hitzigen Fieber bedienet:



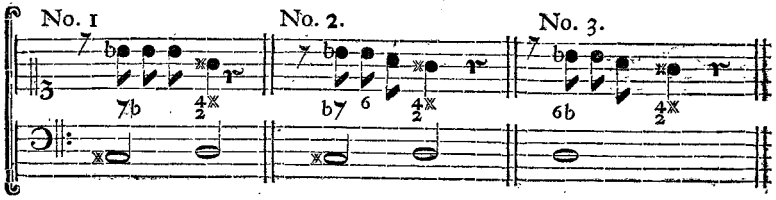
Die prächtigen Wörter Ellipsis, Anticipatio, Retardatio, Commutatio, u. s. w. entscheiden nichts. Mann könnte sonst mit selbigen den unsinnigsten Mischmasch entschuldigen.

9) Wer sich untersteht, folgende Consecution zu erklären, und wohl gar genehm zu halten, der ist im Stande, mit jedem Griffe, den er mit den beyden platten Händen oder dem Ellebogen aufs Clavier macht, entweder Todte aufzuwecken, oder Lebendige zu tödten.

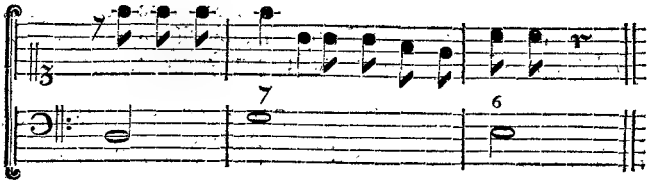


Man bewundre zugleich die Melodie cis - es - c.

10) Wenn sich in verschiednen Recitativen voriger Zeit zu der Melodie mit der absteigenden verminderten Terz die folgende Harmonie von No. 1. findet: so ist der Satz entweder so wie bey No. 2., oder so wie bey No. 3. zu verbessern. Die erste Nummer ist falsch.



11) Es ist oben an seinem Orte zu sagen vergessen worden, daß, wegen des langen Liegenbleibens der Accorde, **die Septime sich in die Octave aufzulösen**, die Erlaubniß hat, z. E.



§. 38.

Da ich **von der Modulationsart im Recitative**, oben im §. 9 und 10. nicht genug gesagt habe: so will ich diesen Artikel allhier noch einmal, und zwar etwas umständlicher vornehmen. Ich setze bey den Ausweichungen aus einem Durton **den Ton C dur**, und bey denen aus einem Molton **den Ton A mol**, als denjenigen Ton voraus, welcher zunächst im Recitativ vorhergegangen ist, und welchen man verändern will. Ich theile die verschiednen Arten der möglichen Ausweichungen **in fünf Ordnungen.**

Die **erste Ordnung** enthält die bekannten fünf gewöhnlichen Ausweichungen, die jede Tonart für ihre Cadenzen hat, als:

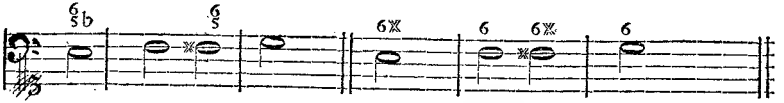
1) **im Durton** die Ausweichungen in die **Quinte** und **Quarte**, durmäßig behandelt; und in die **Sexte**, **Terz** und **Secunde**, molmäßig

mäßig behandelt; zum Exempel, von C dur aus ins G dur und F dur; und ins A, E und D mol. Und

2) im **Molton** die Ausweichungen in die **Quinte** und **Quarte**, molmäßig behandelt; und in die **Terz, Sexte** und **Septime**, durmäßig behandelt; z. E. vom A mol aus ins E und D mol; und ins C, F und G dur.

Diese fünf Arten von Ausweichungen müssen nicht allein in jedem Recitative herrschen; sondern man kann auch sehr ofte ganz allein mit ihnen auskommen, insbesondre wenn nichts als Erzählungen im Recitative vorhanden sind.

Die zweyte Ordnung entsteht aus der Verwechselung der fünf Ausweichungsarten der ersten Ordnung unter sich, zum Exempel wenn aus dem F dur ins Gdur; oder aus dem D mol ins E mol, und so weiter gegangen wird, als:



Diese Verwechselung der fünf Nebentöne einer Haupttonart ist auf **viererley Art** für jede Tonart möglich. Diese Arten von Modulationen aber können nirgends als nur **entweder** in der recitativischen Schreibart; **oder in der Mitte** des ariösen Styls Statt finden; denn ungeachtet man z. E. in einem in C dur gesetzten Tonstücke vom F dur ins G dur ausweichen und cadenziren kann: so kann man doch solches nicht in einem aus dem F dur gesetzten Stücke, in der ariösen Schreibart thun, und aus selbigem ins G dur gehen und cadenziren. Ein anders ist es, wenn die Modulation vom F ins G, aus dem Gebiete von C dur, mit der Modulation vom B ins C, im Gebiete von F dur nachgeahmet wird. Ich glaube, daß man mich nunmehr gnugsam verstehen wird. Mit dem Recitative aber verhält es sich in diesem Puncte anders, indem in selbigem kein gewisser Ton, weder C, noch F dur ꝛc. zum Grunde liegt, sondern jede vorhergehende Harmonie zur Bestimmungsharmonie der folgenden dienet. Hier kann man also wie in der Mitte des ariösen Styls verfahren. Die **viererley** hieher gehörige **Ausweichungen** sind

a) **von einem Durtone** aus gerechnet,

1) die Ausweichung **in die große Secunde**, durmäßig behandelt, z. E. von der F dur Harmonie in die G dur Harmonie.

2) die **in die Quinte**, molmäßig behandelt, z. E. vom G dur ins D mol.
3) die in die **kleine Septime**, durmäßig behandelt, z. E. vom G dur ins F dur.
4) die in die **große Septime**, molmäßig behandelt, z. E. vom F dur ins E mol.

β) **von einem Moltone** aus gerechnet,

1) die Ausweichung **in die kleine Secunde**, durmäßig behandelt, z. E. vom E mol ins F dur.
2) die **in die große Secunde**, molmäßig behandelt, z. E. vom D mol ins E mol.
3) die **in die Quarte**, durmäßig behandelt, z. E. vom D mol ins G dur.
4) die **in die kleine Septime**, molmäßig behandelt, z. E. vom E mol ins D mol.

Ich werde in der Folge diese vier neue Ausweichungen jeder Tonart auf C dur und A mol, **für den Gebrauch der recitativischen Schreibart**, anwenden, und solche mit denen fünf von der ersten Ordnung, und den noch folgenden Ausweichungen von der dritten und vierten Ordnung zusammen zählen.

Die **dritte Ordnung** enthält die Veränderungen eines Tons in Absicht auf die Tonart, wenn z. E. C dur ins C mol, oder A mol ins A dur verwandelt wird.

Die **vierte Ordnung** enthält die Ausweichung in diejenigen entlegnen Töne, die man ohne Hülfe der Enharmonie erreichen kann, als

vom Durtone aus in die Quarte, molmäßig behandelt, z. E. vom C dur ins F mol.

vom Moltone aus in die Quinte, durmäßig behandelt, z. E. vom A mol ins E dur.

Die **fünfte Ordnung** enthält die enharmonischen Ausweichungen, wovon ich hernach besonders sprechen werde.

Wenn

Wenn wir anitzo die Ausweichungen der vier ersten Ordnungen in Absicht auf die Harmonie C dur und A mol zusammen zählen, so finden sich in jeder **eilf Ausweichungen**, als:

(I.) vom C dur aus

1) ins C mol.
2) in die Secunde, molmäßig behandelt, folglich ins D mol.
3) in die Secunde, durmäßig behandelt, folglich ins D dur.
4) in die Terz, molmäßig behandelt, folglich ins E mol.
5) in die Quarte, molmäßig behandelt, als ins F mol.
6) in die Quarte, durmäßig behandelt, als ins F dur.
7) in die Quinte, molmäßig behandelt, als ins G mol.
8) in die Quinte, durmäßig behandelt, als ins G dur.
9) in die Sexte, molmäßig behandelt, das ist ins A mol.
10) in die kleine Septime, durmäßig behandelt, das ist ins B dur.
11) in die grosse Septime, molmäßig behandelt, d. i. ins H mol.

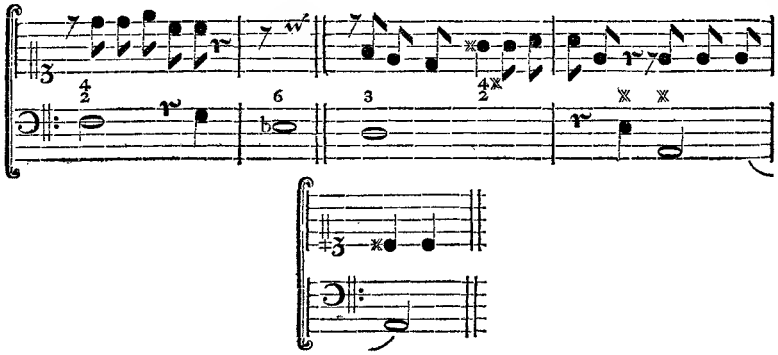
(II.) vom A mol aus

1) ins A dur.
2) in die kleine Secunde durmäßig behandelt, als ins B dur.
3) in die grosse Secunde, molmäßig behandelt, als ins H mol.
4) in die Terz, durmäßig behandelt, als ins C dur.
5) in die Quarte, molmäßig behandelt, als ins D mol.
6) in die Quarte, durmäßig behandelt, als ins D dur.
7) in die Quinte, molmäßig behandelt, als ins E mol.
8) in die Quinte, durmäßig behandelt, als ins E dur.
9) in die kleine Sexte, durmäßig behandelt, als ins F dur.
10) in die kleine Septime, molmäßig behandelt, das ist ins G mol.
11) in die kleine Septime, durmäßig behandelt, das ist ins G dur.

Ich will einige Ausweichungen von der zweyten, dritten, und vierten Ordnung mit Exempeln erläutern.

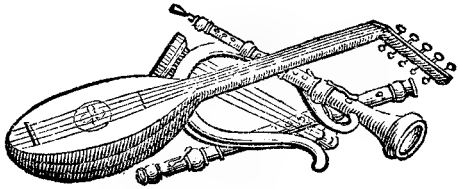
Diese

No. 1. vom C dur ins C mol. No. 2. vom A mol ins A dur.



Dieſe Art von Modulation findet ſowohl mitten in einer Phraſi, als nach einer Cadenz, wie in den vorhergehenden Exempeln Statt. Sie wird gebraucht, wenn ſich der Affect vermehrt, oder vermindert. In dialogiſchen Recitativen kommt ſie ſehr oft, bey Veränderung des Inhalts, von einer Perſon zur andern vor.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

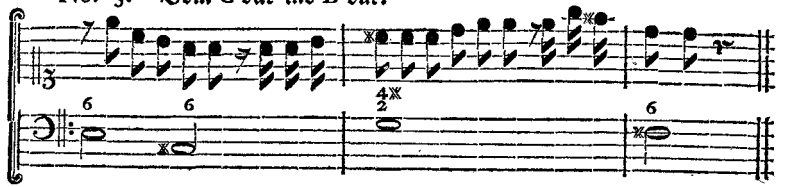


CIII. Brief

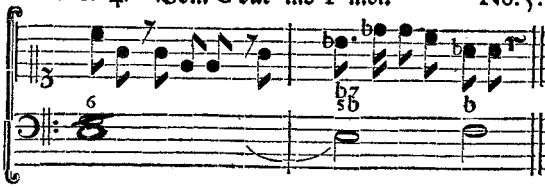
Sechſte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 24. Julius 1762.

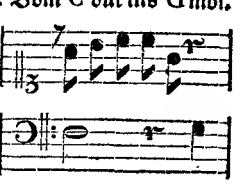
No. 3. Vom C dur ins D dur.



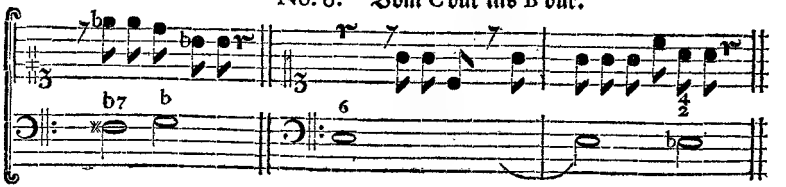
No. 4. Vom C dur ins F mol.



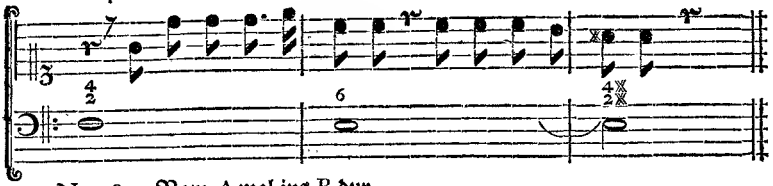
No. 5. Vom C dur ins G mol.



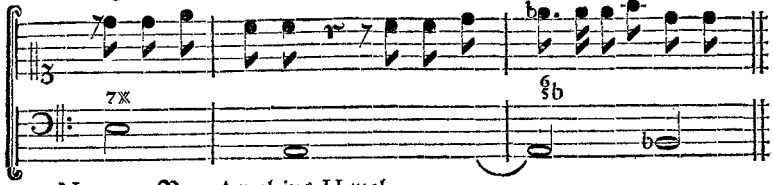
No. 6. Vom C dur ins B dur.



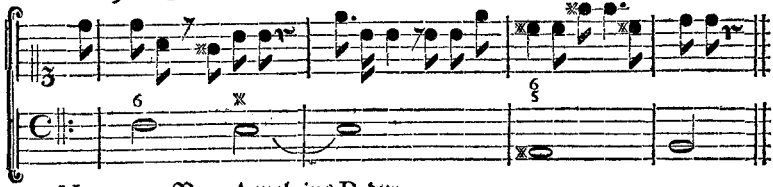
No. 7. Vom C dur ins H mol.



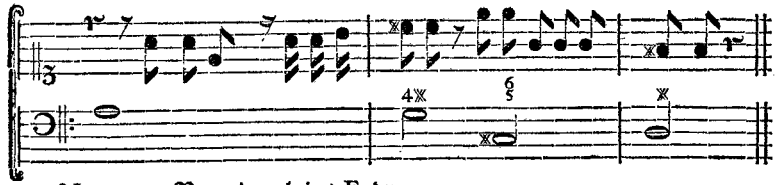
No. 8. Vom A mol ins B dur.



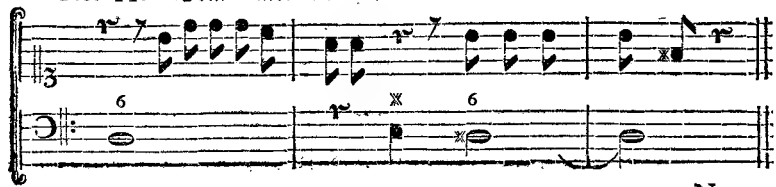
No. 9. Vom A mol ins H mol.



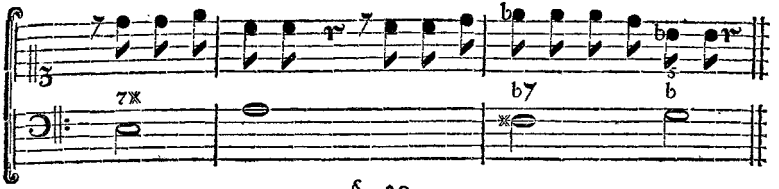
No. 10. Vom A mol ins D dur.



No. 11. Vom A mol ins E dur.



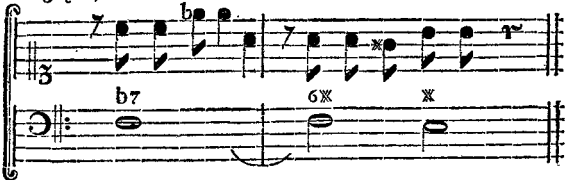
No. 12. Vom A ins G mol.



§. 39.

Ich will nunmehro von den **enharmoniſchen Ausweichungen** beſonders kürzlich ſprechen. Dieſe beſtehn darinnen, daß man, vermittelſt der Veränderung der Zeichen, die Natur eines Accords plözlich ändert, und z. E. den verminderten Septimenaccord gis h d f, in den Accord der übermäßigen Secunde as h d f verwandelt. Die leidlichſten darunter ſind

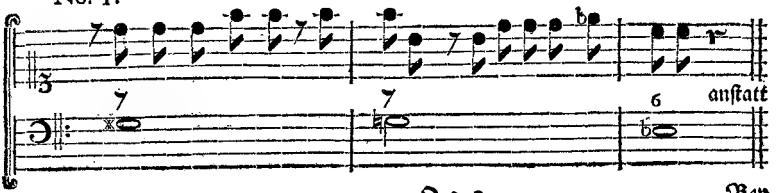
1) Diejenigen, vermittelſt welcher man in Töne ausweichet, in welche man ohne Hülfe der Enharmonie gelangen kann, z. E. wenn man vom B dur ins A mol gehet, als:

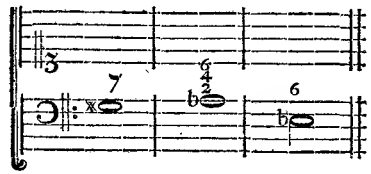


Die Enharmonie geſchicht allhier vermittelſt der Verwandlung des Septimenaccordes f a c es in den übermäßigen Sextenaccord f a dis; und kömmt nicht in der Melodie, ſondern nur in der Harmonie des Generalbaßes zum Vorſchein.

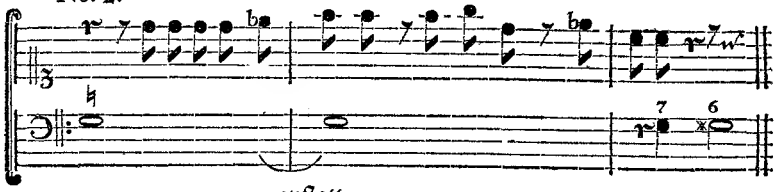
2) diejenigen, wo der characteriſtiſche Ton der Enharmonie vertauſchet wird, z. E.

No. 1.

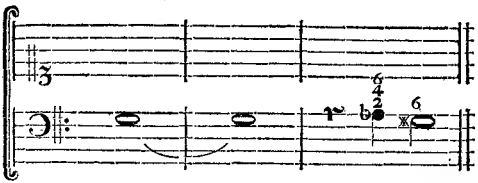




No. 2.

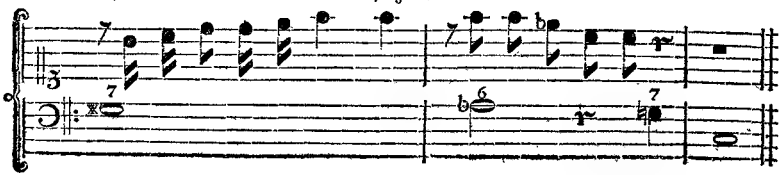


anſtatt



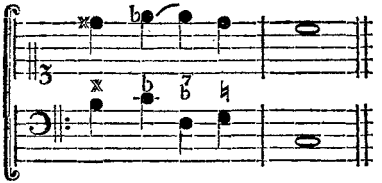
Bey No. 1. wird vom A mol ins C mol, und bey No. 2. vom C mol ins A mol ausgewichen. Dort wird der verminderte Septimenaccord gis h d f, der in den Satz der übermäßigen Secunde as h d f verwandelt werden ſollte, in den Satz der kleinen Septime g h d f verwandelt; und hier wird dieſer Satz der kleinen Septime g h d f, anſtatt des Satzes der übermäßigen Secunde as h d f gebraucht; und hernach anſtatt des verminderten Septimenaccordes, gis h d f der auf gis kommen ſollte, der Sextenaccord genommen.

3) diejenigen, wo der dißonirende Accord bey der Verwechſelung in einen conſonirenden verwandelt wird, z. E.



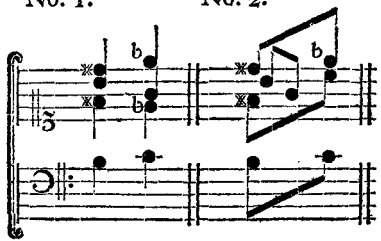
Bey

Bey den enharmonischen Verwechselungen hat man sich vor Quinten und Octaven und andern verbotnen Progreßen zu hüten. Aus dieser Ursachen taugt folgendes Exempel nicht:



Was soll die Note fis aus der Harmonie des allerersten Accordes für einen Gang nehmen? Soll sie in die übermäßige Secunde es herunterspringen? No. 1. Dieser Sprung ist in der Harmonie nicht erlaubt. Soll sie in die falsche Quinte c hinaufspringen, während der Zeit das h aus dem ersten Accorde in die Terz g herunterspringet? No. 2. Es würde allezeit zwischen dem Baß h c, und der Mittelstimme fis c eine verdeckte Octave bleiben. Die Verwechselung oder Uebersteigung der Stimmen ist zwar erlaubt, wenn ein einziger Fehler dadurch gut gemacht werden kann; aber nicht, wo ihrer zween zugleich gut gemacht werden sollen, wie allhier, da sich sowohl das h als fis fortbewegen muß. Es bleibt also nichts als der zweystimmige Satz für diese enharmonische Verwechselung übrig, und sie ist also keiner Bezifferung fähig, wenn auch der berühmteste Tonlehrer eine darüber gesetzet hätte.

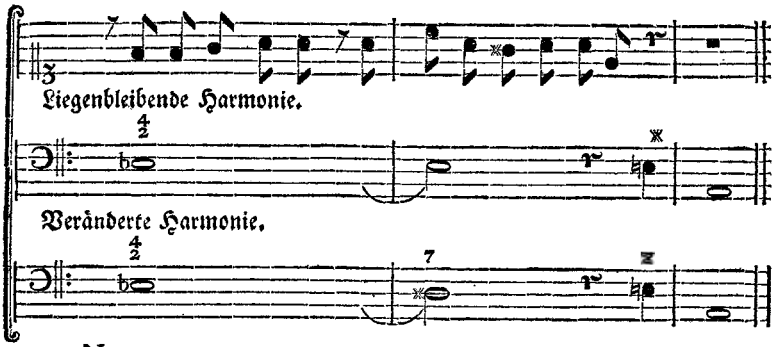
No. 1. No. 2.



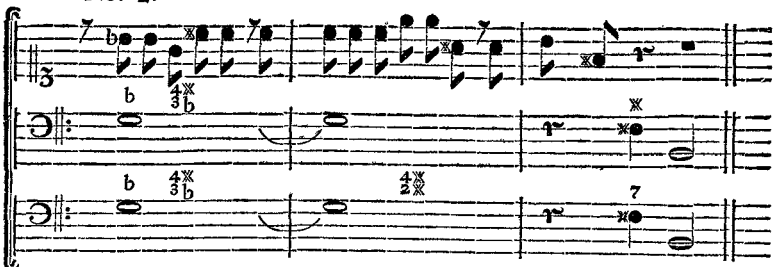
§. 40.

Man bedienet sich bey **den enharmonischen Ausweichungen** öfters der Freiheit, die Harmonie liegen zu lassen, ohne die Veränderung derselben anzuzeigen, z. E.

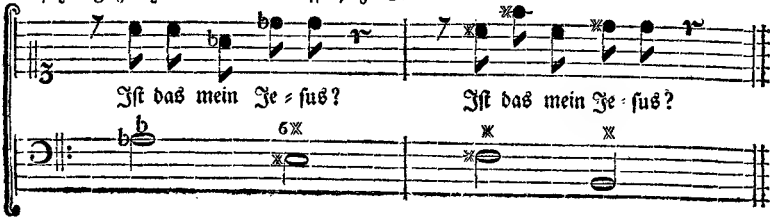
No. 1.

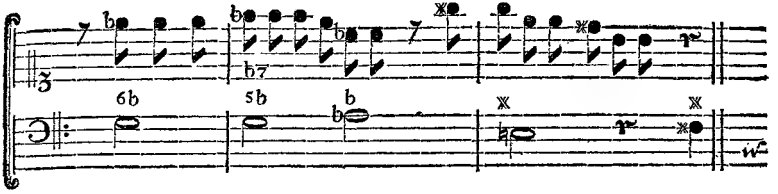


No. 2.

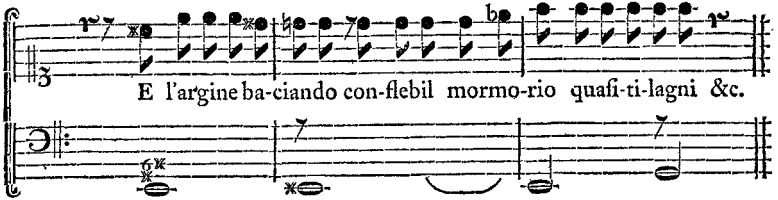


Ohngeachtet vermittelst dieser Freiheit in gewissen Fällen, wenn nemlich der verwechselte Ton in der Singstimme vorkömmt, wie in dem zweyten vorhergehenden Exempel, in der einen Stimme Kreutze und in der andern Been für eben denselben Ton vorkommen: so kann man dennoch selbiges im Recitative um so viel mehr übersehen, da es öfters bey den ordentlichen Modulationen in den schwerern Tönen geschicht, wo man die eine Stimme eher als die andere die Versetzungszeichen verändern lässet, z. E.

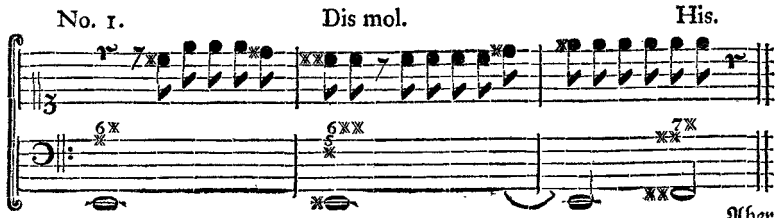




Dieſes aber hat man zu verhüten, daß man nicht **vor der Verwechſelung** die Intervallen unrichtig aufſchreibet, wofern man nicht in den Verdacht einer tiefen Unwiſſenheit fallen will. Mir fällt folgendes Exempel von einem Italiener ein, aus einer Cantate die *l'Amante ingrato* betitelt iſt, nemlich:



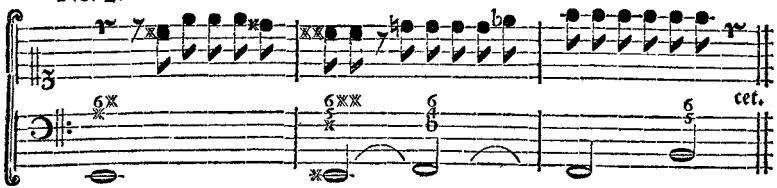
Daß der Verfaſſer dieſer Cantate kein Harmonieverſtändiger geweſen, ſiehet man daraus, weil er die in der Melodie vorkommende **verminderte Terz**, von der vierten bis zur ſechſten Note im Anfang nicht zu ſchreiben gewußt. Der Vorwand, daß er das Intervall dem Sänger erleichtern wollen, findet nicht Statt. Warum bleibt er nicht im Gebiete der leichten Tonarten, und geht in die ſchweren hinein? Ich will zeigen, wie das Exempel im Grunde hätte geſchrieben werden ſollen, und hernach, wie und von was für einem Orte an er die Schreibart hätte verändern und leichter machen können. Im Grunde ſollte das Recitativ folgendermaßen geſchrieben werden.



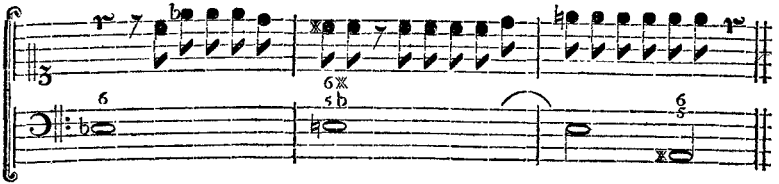
Aber

Aber da wäre man in den Ton His, anſtatt C gebraucht, hineingerathen. Dieſes nun zu verhüten, hätte der Verfaſſer ſogleich nach dem Worte *baciando* die Verſetzungszeichen folgendergeſtalt ändern ſollen:

No. 2.



Der Bindungsſtrich, der vom Eis zum F im Baſſe ſtehet, ſcheinet bey dergleichen Verwechſelungen des Geſchlechts, wo eben derſelbe Ton unter zweyerley Zeichen fortgeſetzet werden ſoll, nicht übel angebracht werden zu können. Weil man vom Terzquartenaccord mit der übermäßigen Quarte und der kleinen Terz f as h d nicht ohne Fehler zum Accord der Septime g h d f fortgehen kann: ſo iſt deswegen der Baß des Auctoris verändert worden. Wäre die in dieſem Exempel vorkommende enharmoniſche Modulation in leichtern Tönen: ſo hätte man nicht die in der Verbeſſerung vorkommende Abänderung der Verſetzungszeichen gebraucht, als:



Hier braucht die Art der Harmonie nicht eher als bey den beyden letzten Noten verändert zu werden, an welchem Orte auch eigentlich der Punct der Verwandlung iſt, wenn man gleich die Harmonie ſchon vorher umkleidet, ſo wie bey No. 2. aus andern Urſachen geſchehen iſt.

§. 41.

Bevor wir den Ausdruck der muſikaliſchen Interpunction vornehmen, wird es nöthig ſeyn zu zeigen, was es mit der **grammatiſchen und rhetoriſchen Interpunction** für eine Bewandtniß hat.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

CIV. Brief

Siebente Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 31 Julius 1762.

Erster Abschnitt.

Von der grammatischen und rhetorischen Interpunction, oder von den Unterscheidungszeichen einer Rede.

§. 42.

Man gestehet in allen Sprachen, 1) daß die Unterscheidungszeichen dazu erfunden sind, die Gränzen des Verstandes in einer Rede abzutheilen; 2) daß, je größer der Zusammenhang dieses Verstandes ist, desto kleiner das Unterscheidungszeichen seyn muß; und umgekehrt, daß, je geringer der Zusammenhang dieses Verstandes ist, desto größer das Unterscheidungszeichen seyn muß; und 3) daß unter den Unterscheidungszeichen der **Punct** das größte, und das **Comma** das kleinste ist; daß das **Colon** dem Punct am nächsten kömmt, und daß das **Semicolon** nur halb so viel beträgt als das Colon.

§. 43.

Die Unterscheidungszeichen sind also ihrer Ordnung nach 1) der **Punct**; 2) das **Colon**, welches durch zween über einander gesetzte Puncte abgebildet wird; 3) das **Semicolon**, welches aus einem kleinen Strich von oben nach unten, und einem Punct darüber besteht, und 4) das **Comma**, welches mit einem kleinen Striche von oben nach unten geschrieben wird. Zu diesen vier ordentlichen Abtheilungszeichen, deren jede Rede fähig ist, kommen noch vier außerordentliche, als: 1) Das **Fragezeichen**; 2) das **Ausrufungszeichen**, 3) das **Einschaltungszeichen**, insgemein **Parenthesis** genennet, und 4) der **Denkstrich**. Die vier ordentlichen Unterscheidungszeichen werden

vorzüglich die **grammatischen**, und die vier außerordentlichen die **rhetorischen Unterscheidungszeichen** genennet. (Ohne Zweifel brauchte man noch einige zwar nicht grammatische, sondern rhetorische Unterscheidungszeichen, theils um gewisse kleine rhetorische Pausen in der Rede, theils um den Accent im Declamiren damit zu bemerken. Aber wir haben keine mehr, und man ist also verbunden, nach gewissen allgemeinen Beobachtungen, die rhetorische Aussprache einzelner Wörter und Sätze der Empfindung und Beurtheilung eines jeden selber zu überlassen.)

§. 44.

Wer sollte glauben, daß man bey so unwidersprechlichen Grundsätzen der Interpunction, in dieser annoch verschieden seyn könnte? Gleichwohl lehrt es die Erfahrung, indem der eine ein Colon setzet, wo ein Semicolon stehen sollte, und umgekehrt. Ein andrer braucht wiederum nichts als Puncte und Commata. Jener macht der letztern zu viel, dieser zu wenig, u. s. w. Bey manchem Scribenten hat eine üble Auslegung der Grundsätze an seiner falschen Interpunction Schuld; bey einem andern, der fähig wäre, diese Grundsätze vernünftig einzusehen, eine eingewurzelte böse Gewohnheit, und bey vielen eine bloße Nachläßigkeit. Das erste Zeichen, das ihnen unter die Feder kömmt, oder kurz vorher nicht da gewesen ist, ist ihnen das beste, u. s. w. Es ist wahr, daß es an gewissen Oertern einer Rede manchesmal einerley ist, mit was für einem Unterscheidungszeichen selbige bemerket werden. Hingegen giebt es andere Oerter, wo dieser Fall im geringsten nicht vorhanden ist, und wo die größte Pünctlichkeit beobachtet werden muß.

§. 45.

Laßt uns sehen, was aus den festgesetzten Grundsätzen der Interpunction fließet.

I. Jeder Periode, d. i. jeder Vortrag, der einen vollkommnen Verstand in sich fasset, muß mit einem Punct geendigt werden, der Umfang dieses Orts mag klein oder groß seyn.

Man muß nemlich die Gränzen des Verstandes nach der logischen Grösse des Vortrages, nicht aber nach der rhetorischen Ausfüllung des zum Grunde liegenden Satzes, und also nicht nach der Anzahl der Wörter und Zeilen abmessen. Ein **logischer Satz** besteht aus zween Haupttheilen, dem **Subject**, wovon

etwas

etwas gesagt wird, und dem **Prädicat**, was davon gesagt wird. Z. E. Gott ist gerecht. **Gott** ist das Subject, und **gerecht** das Prädicat. Ein Satz, wo die benennten zween Hauptheile nicht klar ausgedrückt sind, heißt ein **cryptischer** oder **versteckter Satz**. Hieher gehören alle Vorträge, die einen Befehl, Wunsch, Ausruf, eine Frage, oder Antwort darauf, z. E. ein **Ja** oder **Nein**, u. s. w. enthalten, und mit einem oder zwey Worten geschehen können, z. E: **wachet und betet**. Wegen des verschiednen Genius der Sprachen findet es sich, daß zu dergleichen cryptischen Sätzen in einer Sprache mehr Worte gehören, als in einer andern; z. E. im Deutschen saget man in drey Worten: **man muß beten**, und im lateinischen mit einem einzigen: *Orandum*. Es ist hieraus zu ersehen, daß ein einziges Wort einen Punct enthalten kann, da hingegen in andern Fällen drey, vier, ja mehrere Zeilen nichts mehr als einen Theil, oder gar nur ein Glied von einem Perioden ausmachen, und also weit von dem Punct entfernet sind. Uebrigens erkennet man den vollkommnen Verstand eines Orts in der Rede daran, wenn die Rede nicht vermittelst gewisser grammatischen Constructionen zusammenhänget. So bald also ein Zusammenhang von dieser Natur vorhanden ist, so ist der Verstand nicht vollkommen und also kein Periode da. Hieraus folget daß

II. **Jeder Ort einer Rede, der einen unvollkommnen Verstand in sich fasset, muß nicht mit einem Punct, sondern mit einem geringern Unterscheidungszeichen, nemlich entweder mit einem Colon, Semicolon oder Comma, nach Beschaffenheit der Umstände, geendigt werden.**

Ich sage, nach Beschaffenheit der Umstände. Denn der Verstand kann vollkommner oder unvollkommner seyn, oder welches einerley ist, der Zusammenhang kann geringer oder größer seyn. Der geringere Zusammenhang findet Statt, wenn der Ort der Rede sein Subject und Predicat enthält, und also für sich besteht; aber vermittelst gewisser relativischen Partikeln an einem folgenden, ebenfalls für sich bestehenden und sein eigenes Subject und Prädicat habenden Satz gebunden wird.

III. **Zween auf solche Art verknüpfte Sätze heissen in der Rhetorik zusammengesetzte Perioden, und zur Unterscheidung des einen Hauptstückes von dem andern nimmt das Colon in der Mitte Platz.**

Ein größrer Zusammenhang, oder weniger vollkommner Verstand entdecket sich, wenn in ebendemselben einfachen Perioden, oder in ebendemselben Hauptstück eines zusammengesezten Perioden, das Subject ein neues Prädicat, oder das Prädicat ein neues Subject erhält. Ein solcher Zusatz kann, für sich betrachtet, zwar ebenfalls wieder sein besonders Subject und Prädicat mit sich führen, und also, wenn er außer seinem Zusammenhange betrachtet wird, einem vollkommnen Perioden ähnlich sehen, und also, wo nicht einen Punct, dennoch ein Colon zu erfordern scheinen. Allein diese Betrachtung kann hier keinen Platz finden. Es sey der Zusatz so lang als er wolle, so kann er für nichts mehr, als nur für einen Theil einer logischen Proposition, nemlich entweder für ein Subject oder Prädicat gelten, und in dieser Aussicht kann weder ein Punct noch ein Colon dahin gehören.

IV. Wenn also in einem einfachen Perioden, oder in einem Hauptstück eines zusammengesetzten Perioden zu eben demselben Subject ein neues Prädicat, oder umgekehrt, zu eben demselben Prädicat ein neues Subject gesetzt wird: so gehet vor solchem Zusatze ein Semicolon her.

Der größte Zusammenhang, oder der unvollkommenste Verstand ist endlich da vorhanden, wo in ebendemselben Perioden, ein Subject oder Prädicat durch mehrere Worte und Redensarten bestimmt und erweitert wird; es mögen diese Bestimmungen und Erweiterungen in **schlechten** oder **verwickelten** Constructionen vollkommen. Sowohl die erstern als leztern Arten von Constructionen müssen der Deutlichkeit wegen von einander unterschieden werden.

V. Daher entstehen ganz kleine Abtheilungen, und zur Bezeichnung derselben bedienet man sich des Commatis.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Nachricht von einem die Hiſtorie der Muſik betreffenden neuen Werke.

Ein gelehrter Benedictiner von der Verſammlung St. Blaſius auf dem Schwarzwalde, der bereits durch verſchiedne wichtige Werke bekannt iſt, und noch wichtigere unter der Feder hat, die nach und nach ans Licht treten werden, iſt unter andern auch Willens eine **Hiſtorie der Muſik** in lateiniſcher Sprache herauszugeben. Er hat den nähern Inhalt ſeiner Abſichten bey dieſem Werke unlängſt dem Publico durch eine gedruckte Nachricht mitgetheilet, die ich, weil ſie vielleicht in hieſigen Gegenden noch nicht in gar vielen Händen ſeyn möchte, hieher zu ſetzen nicht Umgang nehmen kann.

De Cantu & Muſica eccleſiaſtica

a prima Eccleſiæ ætate uſque ad præſens tempus.

Auctore

P. Martino Gerbert, *O. S. B. e Congr. S. Blaſii in Silva nigra.*

Syllabus Capitum.

Liber I. Cap. I. *De perenni uſu muſicæ ac cantus in ſacris ejusque ortu & progreſſu a prima Eccleſiæ ætate.* II. *Quænam in ſacrificio Miſſæ cantari conſueverint.* III. *Aliis occaſionibus partibusque officii divini.* IV. *Qualem habuerint, eſſeque voluerint SS. PP. eccleſiaſticum cantum.* Lib. II. Cap. I. *De ſtatu & progreſſu cantus eccleſiaſtici Romani præſertim medio ævo.* II. *De muſica plurium vocum & inſtrumentali.* III. *De eccleſiæ cantoribus.* IV. *De ipſo cantu, qualis in eccleſia fuerit medio ævo.* V. *De ſolemni Miſſæ decantatione.* VI. *In aliis etiam divini officii partibus, præſertim horis canonicis.* VII. *De libris ad officium cantumque ſacrum pertinentibus.* VIII. *Celebres in in cantu & muſica eccleſiaſt. auctores.* IX. *De genere, modisque muſicis uſu eccleſiaſt. tritis.* X. *De veteribus notis muſicis.* XI. *De diſciplina cantus ac muſicæ eccleſiaſticæ.* Lib. III. Cap. I. *De ratione cantus in variis divini officii partibus, recentiori ævo.* II. *De cantu chorali.* III. *De muſica figurali & inſtru-*

ſtrumentali, clarisque muſicis auctoribus. IV. *De recta ratione ac moderatione in muſica eccleſiaſtica tenenda paſtorum ac doctorum recentiorum ſenſus & monita.* V. *Veteris cum recentiore muſica comparatio.*

Liber I.

De Cantu & Muſica prima Eccleſiæ ætate.

Caput I.

1. Finis cantus & muſicæ laus DEI. 2. Quo a prima origine relata. 3. In veteri teſtamento a Judæis. 4. Etiam inſtrumentalis a tempore DAVIDIS. 5. Muſica in ſacris gentilium. 6. De Terapeutarum & primorum chriſtianorum hymnodia teſtimonia extranea. 7. De pſalmis, hymnis, canticis præcepta apoſtolica. 8. Exempla ex ſcriptura. 9. Teſtimonia ex prima eccleſiæ ætate. 10. Cantorum munus a primordiis eccleſiæ. 11. Munus populi in cantu eccleſiaſtico. 12. Cantus alternus ac antiphonus. 13. Aut populi ſuccentus. 14. Reſponſio populi *Amen.* 15. *Gloria Patri.* 16. Cantus *Alleluja.* 17. Pſalmorum cantus frequens. 18. Pſalmodiæ divina virtus. 19. Ac varia pſalmorum genera. 20. Hymni a chriſtianis elucubrati. 21. Inde a primis eccleſiæ temporibus, a Græcis. 22. Et Latinis. 23. Nihil obſtantibus adverſariis. 24. Fidelibus ſtudioſe divinas laudes concinentibus & devote audientibus. 25. Paſtoribus promovere ſtudentibus. 26. Si non muſicis inſtrumentis, certatim ſaltem vocibus.

Caput II.

1. Semper aliqua in Miſſa fuerunt cantata. 2. Mox in Introitu. 3. Frequens *Kyrie eleiſon* repetitio. 4. *Gloria in excelſis.* 5. Populi ad ſalutationem reſponſio. Cantus ante & poſt lectiones. 6. Præſertim *Alleluja.* 7. Symbolum. 8. Offertorium. 9. Præfatio. 10. De hymno cherubico *Sanctus.* 11. De oratione dominica. 12. De cantu in fractione & communione.

Caput III.

1. Sacri chriſtianorum in hymnis ſpiritualibus conventus publici die noctuque. 2. Aliis in occaſionibus cantus ſacri. 3. Etiam in conviviis & alibi. 4. Et in funere chriſtianorum. 5. Horis præſertim canonicis. 6. Communi etiam fidelium concentu. 7. Divina pſalmodia. 8. Ex pſalmorum jugi cantu pſalmodiæ nomen curſui eccleſiaſtico inditur. 9. Per cantum Reſponſorium. 10. Alternum ſeu antiphonum, cui opponitur indirectus. 11. In fine *Alleluja, Glo-*

Gloria Patri vel orationes. 12. Cum repetitis antiphonis. 13. Orationes & lectiones inter cantum pſalmorum. 14. Hymni. 15. Uniformis ordo in pſalmodia. 16. De nocturnis vigiliis tum fidelium. 17. Tum præſertim monachorum & clericorum. 18. De matutinis laudibus. 19. De horis diurnis. 20. De Veſperis, & Completorio.

Caput IV.

1. Veteres auctores de muſica imprimis S. Augustinus de Metrica. 2. An ſola non item harmonica muſica primis ſæculis in uſu? 3. Qualis cantus prima eccleſiæ ætate fuerit. 4. An aliquis inſtrumentorum muſicorum uſus prima hac ætate? 5. Quales cantus & voces veteres probarunt. 6. Qualisque ſpectatus finis. 7. Ab illis, qui cantum eccleſiaſticum promoverunt. 8. Probaruntque ob inſignes ejus effectus. 9. Ad movendum affectum. 10. Ne tamen mens aliena ſit ab eo, quod canitur. 11. Aut etiam opera. 12. Peroratio de cantu eccleſiaſtico prima ætate.

Liber II.

De Cantu & Muſica eccleſiaſtica medii ævi.

Caput I.

1. Ars muſica exculta medio ævo. 2. Uſque ad exceſſum. 3. Fruſtra tamen hæreticis ejus uſum damnantibus. 4. Cantus Gregorianus. 5. Cantus Ambroſianus. 6. Ejus fata in Italia. 7. In Hiſpania. 8. Cantus Gregoriani in Anglia propagatio. 9. Cantus Gallicanus. 10. Cui deinceps cum officio Romanus ſubſtitutus. 11. Sub Pipino. 12. Carolo M. 13. In urbe præſertim Metenſi. 14. Et in monaſterio S. Galli. 15. Et alibi cura imprimis Caroli M. in diſciplina cantus undique inſtituenda. 16. Item Ludovici *Pii*, controverſia tunc orta inter Lugdunenſem & Metenſem eccleſiam. 17. Status muſices deinceps per medium ævum. 18. Etiam apud Græcos.

Caput II.

1. Initia cantus plurium vocum in eccleſia. 2. Nec non inſtrumentorum. 3. Organum in vocibus ac primum in Diapaſon. 4. Et aliis conſonantiis duabus vocibus. 5. Aut etiam pluribus. 6. Guidonis circa polyphoniam inventa & regulæ. 7. Joannis regulæ diaphoniæ. 8. Item muſicæ enchiridialis. 9. Et aliorum auctorum, etiam figuratæ muſicæ. 10. De organis. 11. De aliis inſtrumentis muſicis. 12. De campanis, cymbalis.

Caput III.

Caput III.

1. De choro canentium tunc in eccleſia. 2. De Schola cantorum. 3. De munere cantorum, præcentorum, ſuccentorum hoc medio ævo. 4. Item archichori, armarii &c. 5. Ad cantum peculiariter notati & aſſumti. 6. Ad id muneris apti factique. 7. Cantores pueri. 8. Cantores epiſcopi & principes etiam. 9. Mulieribus cantus interdictus. 10. Vox ſuavis in cantu quatenus. 11. Cantores non niſi juſſi cantabant. 12. Locus, inſtrumenta, & veſtes cantorum in eccleſia.

Caput IV.

1. Incrementa cantus hoc tempore. 2. Antiphonus. 3. Reſponſorius & Tractus. 4. De neumis. 5. In *Alleluja*, *Kyrie eleiſon*, antiphonis. 6. De tropis & proſis. 7. De cantus moderatione.

Caput V.

1. Qualis cantus in ſacra liturgia. 2. In oriente & occidente ſecundum varium ritum Ambroſianum, Mozarabicum, Gregorianum. 3. Introitus ad Miſſam. 4. De verſu ſeu pſalmo Introitus cantuque antiphono & tropis. 5. De cantu *Kyrie eleiſon*. 6. *Gloria in excelſis Deo*. 7. De oratione cum reſponſione populi. 8. Lectio ſacræ ſcripturæ. 9. Graduale. 10. Hymnus trium puerorum. 11. Tractus. 12. *Alleluja*. 13. Sequentiæ. 14. Evangelium. 15. Symbolum. 16. Offertorium. 17. Præfatio. 18. *Sanctus*. 19. Sub canone & conſecratione reſponſiones populi & cantus. 20. Oratio dominica. 21. Benedictio, *Pax Domini &c.* 22. *Agnus DEI*. 23. Communio. 24. Populi dimiſſio ſolemnis.

Caput VI.

1. Cantus & muſica in variis divini officii partibus in occidente. 2. Et oriente. 3. Ritus Ambroſianus eccleſiæ Mediolanenſis. 4. Mozarabicus in Hiſpania. 5. Romanus divini officii ordo. 6. De variis ejus mutationibus & additionibus. 7. Laus perpetua. 8. Horarum canonicarum publica & privata decantatio. 9. Nocturnæ vigiliæ. 10. Matutinæ laudes. 11. Horæ minores. 12. Veſperæ & Completorium. 13. Pſalterii jugis uſus in horis canonicis & alibi. 14. Uſus antiphonarum in horis canonicis. 15. Reſponſoriorum item. 16. Hymni metrici. 17. Et alii, item verſus. 18. De ſolemni officio in adventu & nativitate Domini. 19. A Septuageſima uſque ad Paſcha. 20. De Paſchate, Aſcenſione Domini & Pentecoſte. 21. De feſtis Sanctorum. 22. De officio defunctorum. 23. Alia exercitia precum & pſalmodiæ.

(Der Beſchluß im künftigen Stück.)

CV. Brief

Achte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 7. Auguſt 1762.

§. 46.

Eine **verwickelte Conſtruction** muß mit einer **relativiſchen Conſtruction in engem Verſtande** nicht vermiſchet werden. Die **relativiſche** geſchicht entweder durch einen grammatiſchen Zuſammenhang, oder durch gewiſſe einander antwortende Formeln, wovon jede ihre eigene Conſtruction hat; die **verwickelte** hingegen durch die Aufhaltung eben derſelben Conſtruction, z. E. wenn durch die Einſchiebung einer Nebenconſtruction die Hauptconſtruction auseinander geriſſen wird.

Exempel einer verwickelten Conſtruction.

„Ich, der ich einſt von nichts als Wein und Liebe ſang,
„Will itzt der Tugend Preis erhöhen.

ingleichen:

„Oft ſcheint es auf der Welt,
„Die insgemein ein falſches Urtheil fällt,
„Als werde noch die Bosheit ſiegen.

ingleichen:

„Aus deinen groſſen Werken,
„Da deiner Gottheit Kraft,
„Den Todten ſelbſt das Leben neu verſchafft,
„Iſt klärlich abzumerken ꝛc.

Die eingeschobnen Nebenconstructionen sind: 1) der ich einst von nichts als Wein und Liebe sang; 2) die insgemein ein falsches Urtheil fällt; und 3) da deiner Gottheit Kraft den Todten selbst das Leben neu verschafft.

Exempel relativischer Constructionen.

„Trübsaal bringet Geduld; Geduld aber Erfahrung.

Weil in dem leztern Absatze das Wort **bringet** fehlt: so ist zwischen diesem und dem erstern Absatz ein grammatischer Zusammenhang.

ingleichen:

„Aus Irthum hat er sie; aus Inbrunst dich geküßt.

In dem ersten Absatze fehlt das Wort **geküßt**; in dem zweyten **hat er**. Die andere Art der relativischen Construction geschicht mit den einander antwortenden Formeln: **ob schon und dennoch; gleichwie und also; theils und theils; entweder und oder**; u. s. w.

Schlecht heißt die Construction, wenn alle zu derselben gehörige Wörter ungetrennt bey einander stehen. Also ist die in dem oben angeführten ersten Exempel einer verwickelten Construction befindliche eingeschobne Nebenconstruction: **der ich einst von nichts als Wein und Liebe sang**, schlecht, für sich allein betrachtet. Ferner enthält in dem daselbst folgenden zweyten Exempel jede Zeile für sich eine schlechte Construction, obgleich das Ganze eine verwickelte Construction macht, nemlich:

1) Oft scheint es auf der Welt,
2) Die insgemein ein falsches Urtheil fällt,
3) Als werde noch die Bosheit siegen.

§. 47.

Wir wollen nach den festgesetzten unwidersprechlichen, planen und, wenn man sie recht erkläret, keiner Menge von verwirrten Ausnahmen unterworfnen Grundsätzen der Interpunction, die Unterscheidungszeichen mit Exempeln erläutern, und zwar nicht allein aus der gebundnen, sondern auch aus der ungebundnen Schreibart: weil auch die leztere in gewissen Fällen, z. E. in der Geschichte der Paßion, zum Recitativ gebraucht wird. Uebrigens erstrecket sich die Känntniß der Interpunction nicht allein auf das Recitativ, sondern auch auf jede Art von Singcomposition: obgleich aus Ursachen, die in der Natur des Recitativs gegründet sind, der musikalische Ausdruck in Absicht auf die äußerliche Beschaffenheit, in dem Recitative anders, als in einem andern Gesange, modificirt wird.

§. 48.

§. 48.

Erstlich vom Punct.

Der **Punct** wird am Ende eines Perioden, das ist eines jeden Saßes gebrauchet, der einen vollkommnen Verstand enthält. Er wird zwar nicht im Schreiben, aber gleichwol in der Musik, allwo zwischen einem grammatischen und logischen Zusammenhang ein Unterscheid gemachet werden muß, in den **eigentlichen** und **uneigentlichen Punct** unterschieden. Den hiernach einzurichtenden verschiednen musikalischen Ausdruck des Puncts werden wir an seinem Orte sehen, und allhier nur nach Anleitung folgender Beyspiele, den einen Punct von dem andern zu unterscheiden suchen.

Erstes Exempel.

„Ehrwürdger Mann, wie glücklich bist du nicht!
„Fern von der Welt aufrührischem Getümmel,
„Zeigt uns dein ruhiges Gesicht
„Von göttlicher Zufriedenheit,
„Und hoher Andacht einen ganzen Himmel. **Uneigentlicher Punct.**
„Die tiefe Nacht der Einsamkeit,
„In deiner rauhen Höhle,
„Wird von verwerflichen Gedanken
„Niemals entweiht. **Uneigentlicher Punct.**
„Der ganze feyerliche Golgatha
„Liegt stets vor deinen Augen da,
„Und bringt vor deine fromme Seele
„Den Tod des Göttlichen, der hier für Menschen starb,
„Und Eden uns aufs neu erwarb. **Eigentlicher Punct, oder Paragraph.**
„Wir kommen hier zu dieser Höh,
„Nach einer Reise voll Beschwerde,
„Und wollen dieser heilgen Erde,
„Voll Inbrunst, doch von Aberglauben rein,
„Auch unsre Thränen weihn. **Eigentlicher Punct, oder Paragraph.**

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Beſchluß der Nachricht von einem die Hiſtorie der Muſik betreffenden neuen Werke.

Caput VII.

1. Varii libri liturgici ad cantum etiam eccleſiaſticum pertinentes. 2. Lectionarii. 3. Pſalteria. 4. Sacramentaria, Antiphonaria, Reſponſalia &c. 5. Quæ etiam Miſſalia & Breviaria tam Romano, quam Mozarabico ritu. 6. Item in officio Ambroſiano. 7. In Anglia, Hybernia, Germania. 8. In Galliis. 9. Ac in oriente.

Caput VIII.

1. Sanctus Gregorius M. cantus eccleſiaſtici inſtaurator in occidente. 2. S. Joannes Damascenus in oriente paulo poſt. 3. Cosmas & alii melodi Græci. 4. Apud Latinos hymnodi. 5. Et eccleſiaſtici cantus compoſitores. 6. Magiſterio præſertim eccleſiæ Romanæ. 7. Guidone *Aretino* multo faciliorem reddente cantus eccleſiaſtici diſciplinam. 8. Guidonis ſcripta & encomia. 9. Oddonis muſica. 10. Joannis muſica. 11. Bernonis opera muſica. 12. item Hermanni contracti. 13. Theogeri muſica. 14. Wilhelmi muſica. 15. Muſica enchiridialis Fortunatiani, item carmen in chronico Gottwicenſi. 16. Anonimi tractatus, item fragmenta de muſica in Cod. Sæc. XII. 17. Alii auctores muſici medii ævi Germani deliteſcentes in bibliothecis Germaniæ. 18. Celebres in Galliis medio ævo auctores doctoresque muſici. 19. Varia ſub nomine S. Bernardi opera muſica. 20. Scriptores Angli de muſica. 21. Auctores Græci de muſica.

Caput IX.

1. Ingens ſtudium medio ævo in diſciplina muſica. 2. Maxime tamen in genere diatonico. 3. Uſu monochordi. 4. Cujus dimenſio exhibetur. 5. Secundum intervalla & conſonantias muſicas. 6. Multiplicique earum uſu. 7. De tono. 8. Et ſemitonio. 9. De tetrachordorum &c. uſu. 10. De hexachordo *ut, re, mi, fa, ſol, la.* 11. De tropis, modis ſeu tonis eccleſiaſtico-diatonicis. 12. Octo in oriente & occidente. 13. Quatuor authenti & quatuor plagales toni. 14. Cantus a communi regula deficientes aut excedentes. 15. De limitibus tonorum authentorum & plagalium. 16. Tonorum eccleſiaſticorum diſcrimen juxta poſitionem ſemitoniorum & conſonantiarum. 17. De ſingulorum tonorum proprietatibus. 18. De neumis & Græ-

Græcorum *Noe*, *Noeane &c.* 19. De colis, commatibus, pausationibus &c. 20. De initiis, tenoribus & differentiis &c. singulorum tonorum.

Caput X.

1. De notis musicis antiquis Græcorum. 2. Apud Latinos primum literæ alphabethi. 3. Ac alia signa. 4. Notæ musicæ Sæc. IX. 5. Sæc. X. 6. Notandi ratio per lineas. 7. Notæ Sæc. XI. 8. Sæc. XII. 9. Sæc. XIII. 10. Sæc. XIV. 11. De notis cantus figuralis. 12. Nomina notarum musicarum antiqua.

Caput XI.

1. Musica & cantus ad DEUM celebrandum apta. 2. Præsertim in divina psalmodia. 3. Finis musicæ. 4. Virtus. 5. Si modus teneatur. 6. Voce. 7. Corde. Et opere.

Liber III.

De Cantu & Musica ecclesiastica recentioris ævi.

Caput I.

1. Novatores WICLEFFUS &c. cantus ac musicæ ecclesiasticæ impugnatores. 2. Lutheranorum de ea sententia. 3. Catholicorum doctorum. 4. Psallendi ritus in Sacris hodie undique apud christianos. 5. Libri quidam liturgici recentiorum Græcorum. 6. Cantionum varia genera apud Græcos. 7. Cantus Ecclesiasticus hodiernus apud Græcos. 8. De cantorum munere hac ætate. 9. De cantu ac musica in omnibus divini officii partibus. 10. De Introitu Missæ. 11. *Kyrie eleison.* 12. *Gloria in excelsis.* 13. De orationum & lectionum modulatione. 14. Cantus inter lectiones, Graduale, Tractus, Sequentiæ &c. 15. Symbolum Apostolorum. 16. Offertorium. 17. Præfatio. 18. *Sanctus &c.* 19. Oratio dominica. 20. *Agnus DEI.* 21. Antiphona ad communionem. 22. Psalmodia horarum canonicarum in nocturnis. 23. Et diurnis horis. 24. De adventu Domini. 25. De festis natalitiis Domini. 26. De Septuagesima & Quadragesima. 27. De cœna Domini, Paraseeve, & sabbato sancto. 28. De festis Paschalibus. 29. De Pentecoste. 30. De festis SS. Trinitatis & Corporis CHRISTI. 31. De litaniis. 32. De variis festorum solemnitatibus. 33. De cantus Antiphoni, & Responsorii antiqui reliquiis. 34. Cantus modulatus indirectaneo oppositus.

Caput II.

1. Usus cantus choralis ubique apud christianos. 2. De notis apud recentiores Græcos & Latinos. 3. De perielesibus, neumis, tropariis,

hirmis, hymnorum metris antiphonis. 4. De tonis seu modis ecclesiasticis. 5. De eorum effectibus. 6. Et proprietatibus. 7. De solmisatione in cantu plano. 8. 8. Aucta quoad semitonia. 9. Ratio ac præcepta discendi, docendique cantum choralem.

Caput III.

1. Cantus figuralis postrema hac ætate vigor. 2. De usu organorum in ecclesia. 3. De discantu, folsobordono, contrapuncto. 4. De fugis. 5. De musica *alla Capella.* 7. De instrumentorum musicorum in ecclesia usu. 8. De usu tonorum & semitoniorum præsertim in genere mixto. 9. Consonantiarum genesis juxta modernos. 10. Earumque usus. 11. Usus dissonantiarum. 12. De stilo ecclesiastico. 13. De artificio compositionis musicæ. 14. Ad movendum. 15. Ad excitandos affectus. 16. Quatenus hinc etiam & qualium instrumentorum usus sit in ecclesia. 17. Vox item & cantus. 18. Ac tota musica compositio quomodo ad rectum finem debite instituenda. 19. Auctores, qui postrema hac ætate de musica præcepta dederunt. 20. Instauratores musicæ, ac celebres compositores Sæc. XV. imprimis. 21. Clari compositores musicæ sacræ Sæc. XVI. 22. Sæculo XVII. celebres compositores in Italia. 23. In Galliis. 24. In Germania. 25. Celebres compositores musici in Italia hoc sæculo XVIII. 26. Galli. 27. Germani. 28. Et Hispani. 29. Hodiernus musicæ status in Italia & Gallia. 30. Item in Germania. 31. Et Hispania. 32. Pro variarum nationum genio & ingenio. 33. Parergon de musica cœlesti. 34. Terrestri alia quam vulgari.

Caput IV.

1. Cantus modulati & non modulati usus in ecclesia. 2. De ecclesiis, quæ cantu plano tantum vel falsobordono aut contrapuncto sine organis utuntur. 3. De musicæ instrumentalis usu. 4. De usu musices in monasteriis qualis deceat. 5. Ecclesiæ Pastorum studia musicam ecclesiasticam rite ordinandi. 6. Doctorum querimoniæ de musicæ depravatione. 7. Cautiones quædam in musica vocali. 8. Ac instrumentali. 9. Pro compositoribus. 10. Actoribus musicis. 11. Et auditoribus. 12. Recto ordine & fine.

Caput V.

1. Non satis nobis constat de veteri musica ejusque effectibus. 2. Licet multi in ea veterum scriptis illustranda insudarint. 3. Theoreticam cum practica sociando. 4. Comparata in theatris imprimis ad movendos affectus. 5. Imo moderandos potius, rite instituta. 6. Secundum varios modos musicos. 7. In genere diatonico, chromatico, & enharmonico. 8. De inter-

intervallorum divisione veteri cum nova comparata. 9. Circa schismata, commata, semitonia, tonos indeque resultantes consonantias. 10. Quoad triadem etiam harmonicam in polyphonia. 11. Quæ, an apud veteres obtinuerit disquiritur. 12. Recentiorum quorundam conatus in genere chromatico, enharmonico. 13. Cautio veteris musicæ præsertim theatralis. 14. Maxime in ecclesia attendenda, ubi perenni præscriptione cantus choralis obtinet.

Man wird aus dem vorhergehenden Inhalte mit leichter Mühe ersehen, daß ein Werk von dieser Natur, durch welches die sehr dunkeln mittlern Zeiten hauptsächlich aufgeklaret werden; welches nicht aus bloßen Muthmaßungen und wahrscheinlichen Meinungen zusammengesetzet ist, sondern von allem, was seit ungefähr tausend Jahren in der Tonkunst vorgegangen, sogleich die richtigsten Urkunden liefert, und also so zu sagen, eine diplomatische Geschichte der Musik aufweiset, der vielen übrigen Materien nicht zu gedenken, noch niemals im Gebiete dieser Kunst vorhanden gewesen ist. Wer sich von dem, was zur Hervorbringung eines solchen Werks gehöret, eine gnugsame Idee zu machen im Stande ist, wird die vielfachen Bemühungen des Herrn Paters **Gerbert** nicht anders als mit Dank erkennen können, der zur Beförderung seiner Absichten nicht nur die kostbarste Correspondenz bis an die entlegensten Oerter unterhält, sondern, nachdem er bereits durch Frankreich und durch einen Theil von Deutschland eine gelehrte Reise gethan, annoch im Begriffe ist, Italien zu besehen, und in den dortigen Klöstern und Bibliothecken die gelehrten Ueberbleibsel der mittlern Zeiten von allerhand Art und Gattung aufzusuchen.

Vielleicht findet sich hin und wieder in Deutschland sowohl in öffentlichen als Privatbibliothecken noch manches Ineditum musicum aus dem Alter dieser grauen Zeiten, welches in dem bewußten Werke Platz zu haben verdiente. Da im geringsten nicht zu zweifeln ist, daß nicht jeder Gelehrter, oder gelehrter Tonkünstler sich ein Vergnügen machen sollte, die Vollkommenheit eines Werks von der Art des angekündigten zu befördern, und die Bemühungen des Herrn Verfassers desselben zu unterstützen: so machet sich derselbe, auf sein dienstliches Ersuchen, und unter Erbietung aller Gegendienste, die Hofnung, daß ein jeder, welchem von dergleichen annoch ungedruckten Schriften etwas bekannt seyn seyn sollte, die Gütigkeit haben werde, ihn vermittelst einer genauen und saubern Abschrift zum Besitze derselben gelangen zu lassen. Es wird von jedem abhängen, diese Sachen entweder unmittelbar an den Herrn **P. Gerbert** selbst, Bibliothecarius zu St. Blasien auf dem Schwarzwalde, unweit Schafhausen in der Schweitz, oder an den Herrn **Friedr. Wilhelm Marpurg** zu Berlin,

zu

zu addreßiren. Damit man wiſſen möge, was der Hr. Verfaſſer von dergleichen Schriften bereits in Händen hat, ſo will ich, da ſeit der Zeit der von ihm herausgegebnen vorläufigen Nachricht von dem Inhalte ſeines Werkes, ſein Vorrath vermehret worden iſt, das Verzeichniß derſelben hieher ſetzen:

1) Ubaldus de Muſica.
2) Fortunatiani Muſica Enchiridalis, cum ſcholiis Oddonis.
3) Oddo de Muſica.
4) Hermanni Contracti verſus.
5) Bernonis varia opera de Muſica.
6) Adelboldus ad Sylveſtrum P.
7) Guidonis varia opera.
7) Joannes ad Fulgentium.
9) Wilhelmus Hirſang.
10) Theogerus Metenſis.
11) Anonymus, & 3. fragmenta in Ms. San-Blas. ſæc. XII.
12) Joannes de Fulda.
13) Aurelianus ex monaſterio Cluniac.
14) Aribo Friſing, ex admontenſi.
15) Otkerus Ratisbon. ex Benedictoburano.
16) Joann. de Muris, ex biblioth. regia Paris.
17) Regino de Inſtitutione Armonica ad Rathbodum, Archiepiscop. Treuerens.

Dieſes lezte Werk iſt unterwegens an den Hrn. Pater, und von der Rathsbibliothek zu Leipzig, durch die gütige Vermittelung des gelehrten Herrn Hofraths **Bel**, Profeß. zu Leipzig, und ißigen Rectoris der Academie daſelbſt erhalten worden. Es ſtammet dieſe vielleicht einzige in der Welt exiſtirende Handſchrift des Reginoniſchen Werkes aus der Bibliothek des ehemaligen berühmten Syndici zu Bremen, Herrn von **Maſtricht** her. **Bünemann**, Rect. der Schule und Bibliothek. zu Minden, hatte ſelbige aus der maſtrichtiſchen Bücherauction erſtanden; und der Rath zu Leipzig, der nichts unterläßet, was zur Bereicherung und Verſchönerung ſeines zahlreichen Bücherſchatzes gereichen kann, hat dieſelbe vom Herrn Bünemann erhandelt.

Nach den neueſten vom Herrn Pater Gerbert eingelaufnen Nachrichten, wird derſelbe, vermittelſt einer getroffnen bequemern Einrichtung, die Hiſtorie der Muſik in zween Quartbänden ediren, von welchen der erſtere ſeine eigne Arbeit, und der zweyte die Scriptores ineditos enthalten ſoll.

Hypographus.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CVI. Brief

Neunte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 14. Auguſt 1762.

Man wird in dieſem Texte vom Anfange an bis zum erſten eigentlichen Punct eine beſtändige logiſche Beziehung merken, indem dem Subject, welches der Einſiedler iſt, von Punct zu Punct ein neues Prädicat beygelegt wird. Die verſchiednen Perioden verhalten ſich nemlich nicht anders gegen einander, als ſich, wenn ſelbige in einen einzigen Perioden aufgelöſet werden ſollten, die alsdenn entſpringenden kleinern Redetheile, die nichts mehr als ein Semicolon, und öfters gar nur ein Comma brauchen, gegen einander verhalten würden. Z. E. „Du biſt glücklich, o Einſiedler, daß du einer frommen Ruhe genießeſt; daß du „ſelbiger beſtändig genießeſt, und daß deine Stille niemahls durch unſeelige Ge„genſtände entweihet wird; und daß du den Leidensberg des Seeligmachers be„ſtändig vor Augen haſt.“ Indem alſo der logiſche Zuſammenhang der Rede nicht eher als bey dem Verſe, **Und Eden uns aufs neu erwarb**, aufhöret: ſo kann nicht eher als daſelbſt ein eigentlicher muſikaliſcher Punct d. i. ein Paragraph Statt finden; und die vorhergehenden Perioden enthalten nur uneigentliche Puncte.

Zweytes Exempel.

„Der Vater giebet
„Den einzgen Sohn zum Unterpfand,
„Wie herzlich er die Menſchen liebet. **Uneigentlicher Punct.**
„Der Sohn wird Menſch, wird niedrig, arm und klein;
„Erduldet Höllenpein,
„Und will am Kreutze ſchmählich ſterben,
„Um uns den Himmel zu erwerben. **Uneigentlicher Punct.**

„Gott fordert nichts dafür,
„Als nur, daß wir
„Uns möchten doch bequemen,
„Mit unsrer Glaubenshand
„Das Heil, den Himmel anzunehmen. **Eigentlicher Punct.**
„Allein, o möchte man hierüber nicht erschrecken!
„Die Welt schlägt alles in den Wind;
„Und will die Hände nicht nach ihrem Heile strecken. **Uneigentlicher**
„Sie ist so blind, **Punct.**
„Daß sie, was Gott an ihr gethan,
„Zu ihrem Schaden nicht erkennen kann. **Eigentlicher Punct.**

In diesem Texte, worinnen die Liebe Gottes und die Leichtsinnigkeit der Menschen einander entgegen gesetzet wird, findet man, daß bis zur zwölften Zeile, in einem logischen Zusammenhange, die Rede von nichts als der Liebe Gottes, und also beständig von eben derselben Sache ist, ehe von dem andern Gegenstande, nemlich von der Blindheit der Menschen gehandelt wird. Es findet also nicht eher als bey dem Worte **anzunehmen** ein eigentlicher Punct Platz.

§. 49.

Wegen des **eigentlichen** und **uneigentlichen Puncts** ist zu merken, daß der uneigentliche Punct in der Musik soviel als gar keinen Punct, sondern bloß ein gewisses unterscheidendes Mittelzeichen vorstellet. Am Ende eines jeden Recitativs findet allezeit der eigentliche Punct Statt, wenn nicht eine Frage oder Ausruf daselbst vorhanden ist. In der Mitte eines recitativischen Textes kommen öfters Fälle vor, wo es schwer zu entscheiden ist, ob der Punct eigentlich oder uneigentlich ist. In solchen Fällen, ingleichen wenn viele kurze Perioden hintereinander vorkommen, bedienet man sich allezeit lieber des uneigentlichen als des eigentlichen Puncts. Bey der so verschiednen und öfters unrichtigen Interpunction findet man oft im Schreiben einen Punct, wo nur ein Colon, ja öfters nur ein Semicolon oder gar Comma stehen sollte. An einigen Oertern ist dieses nun zwar gleichgültig, an andern aber nicht. Der Musicus muß in solchen Fällen, nach den wahren Grundsätzen der Interpunction, den Fehler des Scribenten verbessern, und sich sehr hüten, ihn nachzuahmen.

§. 50.

Zweytens vom Colo.

Das **Colon** wird in der Mitte eines zusammengesetzten Perioden, zwischen den vermittelst gewisser grammatischen Beziehungsformeln zusammenhängenden beyden Hauptstücken desselben, gebraucht, es mögen diese Hauptstücke ordentlich oder verkehrt zum Vorschein kommen. Indessen hat man in beyden Fällen nicht nur die Freiheit, sondern es ist annoch besser, wenn die Hauptstücke des Perioden nur aus wenig Worten bestehen, sich des blossen Commatis zu bedienen. Exempel werden dieses deutlicher machen. Ehe ich aber diese vorbringe, will ich die gewöhnlichsten Beziehungsformeln, nach der ordentlichen Form eines zusammengesetzten Perioden, nahmhaft machen:

Im Vorsatze:	im Nachsatze.
1) obwohl, obschon, obgleich, obzwar, wenn gleich, wiewohl, gesetzt, ungeachtet ꝛc.	1) so doch, so dennoch, so jedoch ꝛc.
2) da, nachdem, sobald, wenn, (quando) als, indem, ingleichen **kaum, noch nicht** ꝛc.	2) so; ingleichen **als**, nach **kaum** oder **noch nicht** ꝛc.
3) wofern, wo, wenn, (si), falls, im Falle ꝛc.	3) so,
4) weil, dieweil ꝛc.	4) so,
5) wie, gleichwie, so wie ꝛc.	5) also, so,
6) je,	6) desto,
7) auf daß, damit, ꝛc.	7) so,
8) so lange,	8) so lange; ingleichen **bis**, oder **als**.
9) so sehr, u. s. w.	9) als.

Erstes Exempel.

„Gleichwie Väter nicht bald geben,
„Wornach ihre Kinder streben: **Colon.**
„So hält Gott auch Maaß und Ziel;
„Er giebt wem, und wenn er will.

Zweytes Exempel.

„Wenn sich mein Herz zu Jesu naht, NB.
„So laß ich alle Sorgen fahren,
„Und traue fest auf ihn: **Colon.**
„Weil Rath und That bey ihm sich mit einander paaren.

Bey dem NB. nach **naht** sollte ein Colon stehen. Weil der Hauptsatz aber sehr kurz ist, so setzet man lieber ein Comma, um so vielmehr da nach dem Worte **ihn** ein Colon stehen muß. Uebrigens sind in diesem Texte zween zusammengesetzte Perioden vorhanden, wovon der letzte die beyden Hauptstücke verkehrt enthält, als: 1) Wenn sich mein Herz zu Jesu naht: so laß ich alle Sorgen fahren; 2) Ich traue fest auf Jesum, weil Rath und That bey ihm sich mit einander paaren. **Anstatt:** Weil sich bey Jesu ꝛc. so traue ich ꝛc.

Drittes Exempel.

„Daß dein gerechter Zorn und Grimm,
„Du Sohn des Höchsten, uns dereinst nicht schröcklich sey: **Colon.**
„So nimm ꝛc.

Viertes Exempel.

„Kein Hirte
„Nimmt wohl das Schaaf, das sich verirrte,
„Mit solchen Freuden wieder an: **Colon.**
„Als Gottes Herz sich freuet ꝛc.

Fünftes und Sechstes Exempel.

„Es kostet zuviel ihre Seele zu erlösen, daß er es muß lassen anstehen „ewiglich: ob er auch lange lebet, und die Grube nicht siehet.“ Ps. 49, 9. 10. „Dabey wird jedermann erkennen, daß ihr meine Jünger seyd: „so ihr Liebe unter einander habt.“ Joh. 13, 35. In beyden Exempeln stehet die Protasis und Apodosis der Perioden verkehrt.

§. 51.

Oefters wird, vermittelst einer andern grammatischen Wendung, bald die erste bald die zweyte relativische Partikel weggelassen, z. E:

Die erste Partikel.

„Ruft Satan: folgt mir nach;
„Lockt er mit einer Lebenszeit
„Voll scheinbarer Zufriedenheit:
„So lasset ꝛc.

Das ist: wenn Satan ruft ꝛc. und locket: so lasset ꝛc.

Die

Die erste und zweyte Partikel.

„Kömmt uns in diesem Jahr ein Seegen,
„Aus Gottes Vaterhand, entgegen:
„In Jesu Namen wird er uns gedeyhn.

Das ist: Wenn uns in diesem Jahre ꝛc. so wird er uns ꝛc.

§. 52.

Wenn aber bey dieser Ellipsi das folgende mit dem vorhergehenden nicht grammatisch, sondern nur logisch oder rhetorisch zusammenhänget: so bedienet man sich lieber eines, obwohl uneigentlichen, Puncts, als ein Coli, z. E.

„Wie mag ein Licht verborgen bleiben?
„Es wird vielmehr die Dunkelheit
„Durch seinen Glanz vertreiben. **Uneigentlicher Punct.**
„So hat die Zeit
„Auch Christi Herrlichkeit entdecket ꝛc.

§. 53.

Wenn die bekannten relativischen Partikeln in der Mitte einer Construction vorkommen: so braucht man kein Colon, sondern ein Comma, z. E:

„Der Herr, **dieweil er mich erhört,**
„Soll stets von mir gepriesen werden.

§. 54.

Wenn die Construction mit den relativischen Formeln in eine andere Art von Construction verwandelt wird, die mehr einen logischen als grammatischen Zusammenhang hat: so kann, besonders wenn die Sätze lang sind, so wohl ein Punct, obwohl uneigentlicher, als ein Colon Statt finden.

Erstes Exempel.

„Wer in den Schooß die Hand will legen,
„Der hofft vergebens auf den Seegen,
„Den Gott auf Müh und Fleiß verspricht. NB.
„**Doch** (**Nur**) denke man bey diesem allen nicht,
„Es sey allein mit unsrer Arbeit ausgericht.

Der Ort, wo der uneigentliche Punct allhier Statt findet, ist mit NB. bezeichnet, und bey dem Worte **verspricht**. Der hier steckende einräumende Vor-

trag (periodus concessiua) ist folgender: „Ob man gleich nichts ohne Arbeit „hat: so muß man doch nicht denken, daß ꝛc.

Zweytes Exempel.

„Herr, du hast uns in diesem Leben
„Viel deiner Güter übergeben,
„Dieselben redlich zu verwalten. NB.
„**Allein** wir haben schlecht (Wir haben **aber** schlecht)
„Mit solchen hausgehalten.

Der Ort, wo sowohl der uneigentliche Punct als das Colon gesetzet werden kann, ist bey **verwalten**, und mit NB. bezeichnet. Die beyden sich logisch auf einander beziehenden Perioden machen, nach dem Kunstworte der Schule, einen periodum aduersatiuam aus.

Drittes Exempel.

„Oft scheint es auf der Welt,
„Die insgemein ein falsches Urtheil fällt,
„Als werde noch die Bosheit siegen;
„Als werde noch das Gute unterliegen. NB.
„**Allein**, wenn du Gericht wirst hegen:
„Dann wird die Wahrheit sich
„Vollkommentlich
„Zu Tage legen.

Nach **unterliegen** sollte eigentlich ein Colon Statt finden, weil in der Rede der Periodus concessiua steckt: „Ob es gleich auf der Welt ꝛc.: so wird dennoch, wenn du ꝛc. „Weil aber der Satz von **oft scheint** bis **unterliegen** ziemlich lang ist, und bey **hegen** ein Colon gesetzet werden muß: so ist der uneigentliche Punct zur Hauptabtheilung des Satzes besser.

Viertes Exempel.

„Mein Jesus speist den Leib; **Semicolon.**
„Mein Jesus nährt die Seele; **Semicolon.**
„Er ist das höchste Gut. NB.
„**Drum** alles was er thut,
„Ist lauter Wohl- und Wunderthat.

„Je

„Je mehr ich denk und zähle,
„Was er mir guts erzeiget hat: **Colon.**
„Je weniger kann ich den Anfang nur ergründen; **Semicolon.**
„Je weniger das Ende finden. NB.
„**Denn** alles, was ich bin, ist seine Gabe ꝛc.

Der erste Satz ist bey **Gut**, in der dritten Zeile; und der andere bey **finden**. Zu beyden schicket sich der uneigentliche Punct besser, als das Colon, weil zwischen den Sätzen kein grammatischer Zusammenhang ist: ob sich selbige gleich in periodos consecutiuas auflösen lassen.

Fünftes Exempel.

„Sich vor **nichts**, und vor allem fürchten, ist beydes gefehlt. Jenes
„verräth Leichtsinnigkeit, dieses Einfalt.

Weil die beyden Sätze in einen sogenannten periodum consecut. oder illatiuam aufgelöset werden können: so kann bey **gefehlt** ein Colon Statt finden. Aus der Ursache aber, daß bey **gefehlt** ein vollkommner Verstand ist, kann daselbst ein Punct, obwohl nur ein uneigentlicher, ebenfalls gemachet werden.

Sechstes Exempel.

„Des Meeres aufgebrachte Wuth
„Flößt Sündern **zwar** ein banges Schrecken ein: NB.
„Den Frommen aber wächst der Muth,
„Indem ihr Trost auf deinem Worte ruht.

Der zweydeutige Ort ist bey **ein**, und mit NB. bezeichnet. Wenn in dem ersten Ausspruche nicht die Partikel **zwar** vorhergienge: so könnte bey **ein** ein uneigentlicher Punct Statt finden. Aber da selbige vorhanden ist, und man also annoch etwas erwartet; und über dieses auch die Sätze an sich kurz sind: so ist es besser, die beyden Sätze mit einem Colo von einander zu unterscheiden. Wenn die Construction etwann auf folgende Art zusammenhienge:

„Des Meeres aufgebrachte Wuth
„Flößt Sündern **zwar** ein banges Schrecken ein; **Semicolon.**
„Den Frommen **aber** Muth und Stärke.

so fände kein Colon, sondern nur ein **Semicolon** Statt, indem alsdenn nur ein einziger Periode vorhanden ist, in welchem von eben demselben Subject, welches das tobende Meer ist, zweyerley Wirkungen aduersatiue prädicirt werden.

§. 55.

§. 55.

Der Gebrauch des Coli erstrecket sich bis hieher auf die zusammengesetzten Perioden. Hier ist noch eine andere Gelegenheit, es anzubringen, nemlich bey **Anführung einer Sache**, z. E. **fremder oder eigener Worte.** Z. E.

„Da sprachen die Jüden zu ihm: Nun erkennen wir, daß du den „Teufel hast.

ingleichen.

„Ach mein Immanuel! Da liegt er tief gebückt
„Im Staube; ringt dem Tod entgegen; blickt
„Gen Himmel; jammert laut: Laß, Vater, diese Stunde ꝛc.

ingleichen.

„Betrachtend steht der Menschenfreund, und spricht
„Mit über sie gehängtem holden Angesicht:
„Der Geist ist willig ꝛc.

§. 56.

Wenn man mit den fremden ꝛc. Worten so gleich anfängt; solche aber so gleich mit der Anführungsformel wieder unterbricht, ehe man diese Worte fortsetzet: so lässet man das Colon weg, z. E:

„**Wahrlich, wahrlich!** ich sage euch, **daß, so jemand mein „Wort halten wird, derselbe den Tod in Ewigkeit nicht se„hen werde.**

Wenn man aber nach der Anführungsformel eben dieselben Worte wiederhohlet: so kann alsdenn ein Colon gesetzt werden, z. E.

„**Es ist alles ganz eitel**, sprach der Prediger: **es ist alles ganz „eitel.**

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CVII. Brief

Zehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 21. Auguſt 1762.

§. 57.

Wenn mitten in einem Satze eine Anführung geſchicht, zumal nur mit einem Worte: ſo iſt die Interpunction etwas ſchwer, ſo wie in gewiſſen andern Gelegenheiten. In der Muſik hat man in dergleichen Vorfällen, ſo wie in allen übrigen, weit mehrere Mittel, das angeführte von dem vorhergehenden und nachfolgenden gehörig zu unterſcheiden. Ich gebe ein paar Exempel:

„Sprich nicht zu deinem Freunde: Gehe hin und komme wie„der, morgen will ich dir geben; ſo du es doch wohl haſt.

Die Conſtruction iſt hier verwirrt; und es ſollte heiſſen: „So du es haſt, ſo ſprich nicht zu deinem Freunde: Gehe hin ꝛc.“

ferner.

„Wer zu ſeinem Bruder ſaget: Racha, der iſt des Raths „ſchuldig.

ingleichen:

„Und Gott ſprach es werde Licht. Und es ward Licht.“

Nach Endigung der angeführten Worte im letzten Exempel kann nichts anders als ein, obwohl uneigentlicher Punct gemachet werden: obgleich der neue Satz mit der Partikel und anfängt; ein Umſtand, der ſich, ſogar bey eigentlichen Puncten ſehr oft in bibliſchen Sprüchen findet.

§. 58.

Drittens vom Semicolo.

Das **Semicolon** wird gebraucht, wenn mehrere Perioden, worinnen zu eben demselben Subject ein neues Prädicat, oder zu ebendemselben Prädicat ein neues Subject gesetzet wird, an einander gehänget werden. Wenn der Zusammenhang bloß **logisch** ist, so kann auch ein Punct, nemlich ein uneigentlicher, Statt finden. Ist aber der Zusammenhang zugleich grammatisch, so kann bey sehr kurtzen Sätzen das Comma sehr oft die Stelle des Semicoli vertreten. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

„**Nicht nur** die Seufzer steigen
„Im Herzen Himmel auf; **Semicolon.**
„Die Augen müssen **auch** die Noth bezeugen
„Durch milden Thränenlauff; **Semicolon**, oder **uneigentlicher Punct.**
„Die Hände ringen sich; **Semicolon**, oder **uneigentlicher Punct.**
„Die Seele, von dem Schmerzen wund,
„Schreyt ängstlich durch den Mund: **Colon.**
„Herr Jesu, ach! erbarme dich.

Zweytes Exempel.

„Du bist nicht ein Gott, dem gottloß Wesen gefällt; wer böse ist, bleibt „nicht vor dir; die Ruhmräthigen bestehen nicht vor deinen Augen; du „bist feind allen Uebelthätern; du bringest die Lügner um.

Wer eine laconische Schreibart affectiren will, kann für jedes Semicolon in dem vorhergehenden Exempel einen Punct, nemlich einen uneigentlichen, brauchen, weil der Verstand nirgends grammatisch zusammenhänget.

Drittes Exempel.

„Der Herr vergiebet gern,
„Und läßt sich gnädig finden; **Semicolon oder Comma.**
„Doch denen nur, die sich zu ihm bekehren.

Wenn die zweyte und dritte Zeile keinen grammatischen Zusammenhang hätten: so würde nach **finden** ein Colon stehen können. Dieses Umstands wegen aber, und

und weil hiernächst das Prädicat **sich gnädig finden lässet**, in der dritten Zeile eine Einschränkung erhält; diese Einschränkung aber so viel ist, als ein dem Subject beygelegtes neues Prädicat: so kann kein Colon, sondern nur entweder ein Semicolon, oder wegen der zusammenhängenden Construction, nur gar ein Comma Statt finden.

Viertes Exempel.

„Das Gute, das ich will, das thue ich nicht; (**Semicolon**,) sondern „das Böse, das ich nicht will, das thue ich.

Weil das Subject **ich** zwey adversative Prädicate hat: so findet bey **nicht** kein Colon, sondern nur ein Semicolon Statt.

Fünftes Exempel.

„Höret, meine Kinder, die Zucht eures Vaters; (**Semicolon** oder „**uneigentlicher Punct**,) merket auf, daß ihr lernet und klug werdet.

Sechstes Exempel.

„Siehe, der Herr machet das Land leer und wüste; und wirft um was „darinnen ist; und zerstreuet seine Einwohner; und gehet dem Prie„ster, wie dem Volk; der Frauen, wie der Magd.

Siebentes Exempel.

„In ihrem Munde ist nichts gewisses; ihr Inwendiges ist Herzeleyd; „ihr Rachen ist ein offnes Grab; mit ihren Zungen heucheln sie.

Achtes Exempel.

„Wehe denen, die böses gut und gutes böse heißen; die aus Finsterniß „Licht, und aus Licht Finsterniß machen; die aus sauer süß, und aus „süß sauer machen.

Neuntes Exempel.

„Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, und nicht wieder „dahin kömmt (**Semicolon**); sondern feuchtet die Erde, und machet „sie fruchtbar und wachsend, daß sie giebet Saamen zu säen, und Brot „zu essen (**Colon**): also soll das Wort. ꝛc. ꝛc.

Es könnte nach dem Worte **Erde** ebenfalls ein Semicolon gesetzet werden. Weil aber der vorhergehende Satz sehr kurz ist, so ist auch ein Comma genug.

§. 59.

Viertens vom Commate.

Das **Comma** dient zur Bezeichnung der kleinsten Redetheile, sie mögen aus blossen Wörtern, oder ganzen Constructionen bestehen. Zu den **blossen Wörtern** gehören insonderheit 1) der **Vocativus** und blosse **Imperativus**, wenn kein besondrer Ausruf damit verbunden ist; 2) **Wörter**, welche ohne die Copulam **und** hintereinander gesetzet werden; 3) die **Appositiön**, wo ein Wort das andere erkläret.

Erstes Exempel.

„Herr Gott, du bist unsere Zuflucht für und für.

Zweytes, drittes und viertes Exempel.

„Siehe, euer Haus soll euch wüst gelassen werden.

ingleichen:

„Gott sahe an alles, was er gemacht hatte; und siehe da, es war „sehr gut.

ingleichen:

„Schauet, wie die Blumen schwinden.

Fünftes Exempel.

„Von innen, aus dem Herzen der Menschen, gehen heraus böse Ge„danken, Ehebruch, Hurerey, Mord, Dieberey ꝛc.

Sechstes und siebentes Exempel mit einer Appositiön.

„Hier wird der Seelenfeind, der arge Widersacher,
„Zum Schrecken und zur Flucht gebracht.

ingleichen:

„Dies sind die Reden des Predigers, des Sohns Davids, des Königs „zu Jerusalem.

§. 60.

Das Comma wird in das **ganze** und **halbe** Comma unterschieden. Das **ganze** oder **vollkommne** Comma findet bey jeder schlechten Construction Statt. Das **halbe, unvollkommne** oder **schwebende Comma** gehet hauptsächlich

1) vor

1) vor einer jeden eingeschobnen Nebenconstruction, d. i. da wo eine verwickelte Construction anfänget, vorher. 2) Ferner findet es sich bey den vorhin im §. 59. angeführten blossen Wörtern. 3) Hat es Platz zwischen dem Subject und Prädicat, wenn jenes oder dieses mit vielen Worten vorgetragen wird. 4) Ist es in jeder weitläuftigen Phrasi nöthig, wo die das Subject und Prädicat ausmachenden Wörter in verwickelten Constructionen untereinander vorkommen. Das halbe Comma wird endlich **geschrieben**, oder **nicht geschrieben**.

Erstes Exempel.

„Wie lieb hab ich, o Herr, die Stäte deines Hauses!
„Wie heilig ist der Ort,
„Die Wohnung deiner Ehre,
„Wo ich dein göttlich Wort
„Zum Troste meiner Seelen höre!

In der ersten Zeile sind zwey halbe Commata; das erstere nach den Wörtern **hab ich**, die vor dem eingeschobnen Vocativo, **o Herr**, vorhergehen. Das leztere nach diesem Vocativo. Zwischen der zweyten und dritten Zeile, wovon diese eine Appositition gegen jene macht, und zwar nach **Ort** ist wieder ein halbes Comma, und am Ende der dritten Zeile bey **Ehre** ein ganzes Comma vorhanden. Endlich findet sich annoch am Ende der vierten Zeile nach **Wort**, wegen der Weitläuftigkeit der Phrasis, in welcher das Subject und Prädicat unter einander verwickelt werden, ein halbes und zwar ungeschriebnes Comma, nachdem alle vorhergehenden geschriebne gewesen sind. Wer bey **Wort** und bey **Seelen** im Schreiben ein Comma gebrauchen wollte, würde doch das bey **Seelen** im Declamiren übergehen müssen; welcher Umstand ähnlicher Vorfälle wegen bemerket werden kann.

Zweytes Exempel.

„Des Meeres aufgebrachte Wuth
„Flößt Sündern zwar ein banges Schrecken ein;
„Den Frommen aber Muth und Stärke.

Da die beyden ersten Zeilen einen athemraubenden Satz enthalten: so ist es nöthig, in der Rede einen kleinen Einhalt zu machen, der aber im Schreiben übergangen wird. Dieser Einhalt findet nach dem Subjecto, **des Meeres aufgebrachte Wuth**, bey **Wuth** Statt, und macht ein ungeschriebnes halbes Comma.

Drittes Exempel.

„Ein gutes Leben kann
„Kein böses Ende machen.

Zwischen diesen beyden Zeilen hat ein halbes ungeschriebnes halbes Comma Platz; aber nicht nach **kann**, wo es viele Componisten, durch den Vers verführt, setzen würden; sondern schon vorher nach **Leben**. Alsdenn ist das Subject und ein Theil des Prädicats nicht untereinander gemischt, wie in dem gegenseitigen Falle geschehen würde. Diese Untereinandermischung kann nur da geduldet werden, wo man es nicht besser haben kann.

Viertes Exempel.

„Ein Gottgelaßner sieht den Tod ohn Schrecken kommen.

Der Einschnitt des Verses ist bey **sieht**. Wenn aber der Componist den seinigen, vermittelst eines halben Commatis, ebenfalls daselbst machen wollte: so würde er einen Fehler begehen, den man ihm in gewissen Umständen, in einer Arie; aber nicht im Recitativ vergeben würde, allwo er nach dem Subject **Gottgelaßner** seinen kurzen Einhalt anbringen, und hernach von dem Worte **sieht** an, in einem Athem weg reden muß. In gewissen Participial-Redensarten findet sich öfters diese Nothwendigkeit, den Einschnitt an einen andern Ort im Declamiren zu bringen, als da wo ihn der Dichter im Verse hingesetzet hatte: z. E.

„Des Siegers Herz — gerührt durch der Bezwungnen Thränen ꝛc.

anstatt: „Des Siegers Herz gerührt — durch ꝛc.

Man siehet hieraus, wieviel ein musikalischer Dichter zu beobachten hat.

Fünftes Exempel.

„Der Feind, der nichts als Schaden thut,
„Und dann
„Der Menschen grosse Sicherheit
„Ist Schuld daran,
„Daß unterm Weitzen, den Gott ausgesäet,
„So vieles Unkraut stehet.

Bey **Feind** ist ein halbes, und bey **thut** ein ganzes Comma. Das Wörtchen **dann** ist nur, um auf **daran** zu reimen, eingeflicket worden, und leydet keinen Einschnitt in der Musik, ob es gleich eine ganze Zeile in Verse ausmachet. Die

zweyte

zweyte und dritte Zeile müssen also in einem Athem gesungen werden, und alsdenn findet bey **Sicherheit** ein ungeschriebnes halbes Comma Statt. Bey **daran** ist ein ganzes, bey **Weizen** ein halbes, und bey **ausgesäet** wieder ein ganzes Comma.

Sechstes Exempel.

„Du siegst, Jerusalem, und Jesus blutet schon.
„Im Purpur ist er schon des Volkes Hohngelächter,
„Damit er ohne Trost in seiner Marter sey.

Bey **siegst** ist ein geschriebnes halbes, und bey **Jerusalem**, welches zwar ein Vocativus, aber durch das vorhergehende schon erkläret ist, ein ganzes Comma. Man muß also eine **Ausnahme von der oben gegebnen Regel** machen, und nicht jedes Comma hinter einem Vocativo für ein halbes halten. Mit den **Imperativis**, die durch das Vorhergehende erkläret sind, verhält es sich eben so, z. E.

„Jerusalem, siehe, was der Herr thut.

Hier findet bey **Jerusalem** ein halbes, und bey **siehe** ein ganzes Comma Statt, da in umgekehrtem Falle:

„Siehe, Jerusalem, was der Herr thut.

bey **siehe** ein halbes, und bey **Jerusalem** ein ganzes Comma würde gewesen seyn.

Ich kehre zu dem sechsten Exempel zurück, und bemerke, daß bey **schon** am Ende der ersten Zeile sowohl ein Semicolon als uneigentlicher Punct gemachet werden kann. Hingegen findet bey **schon** in der Mitte der zweyten, und bey **Trost** in der Mitte der dritten Zeile ein halbes ungeschriebnes Comma Statt. Das Subject und Prädicat ist in den beyden letzten Zeilen etwas unter einander verwickelt.

Siebentes Exempel.

„O! wohl dem, der in dieser Zeit
„Noth, Armuth, Hunger, Schmach und alles Herzeleyd
„Im Glauben mit Geduld erträgt!

Bey **dem** ist ein geschriebnes, bey **Zeit** aber ein ungeschriebnes halbes Comma vorhanden. Zwischen Noth, Armuth, Hunger, Schmach sind geschriebne halbe Commata. Schmach und Herzeleyd machen zusammen ein ungeschriebnes halbes Comma aus.

§. 61.

§. 61.

Fünftens vom Fragezeichen.

Das **Fragezeichen** findet nach einer förmlichen Frage Statt, sie mag kurz oder lang seyn; und wenn sie auch gleichsam zu verschwinden scheinet.

Erstes Exempel.

„Hast du nicht gegessen von dem Baume, davon ich dir gebot, du soll„test nicht davon essen?

Zweytes Exempel.

„Ists dem Hause Juda zu wenig, daß sie alle solche Gräuel hier thun; „so sie doch sonst im ganzen Lande viel Gewalt und Unrecht treiben, und „fahren zu, und reitzen mich auch?

§. 62.

Wenn man nach einer Frage etwas anführet: so wird die Frage, die allhier zur Anführungsformel dienet, mittelst eines Coli im Schreiben aufgehalten, und erst zum Ende des angeführten das Fragezeichen gesetzet. Z. E:

„Sollte Gott gesagt haben: Ihr sollt nicht essen von allerley Bäumen „im Garten?

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

CVIII. Brief

Eilfte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 28. Auguſt 1762.

§. 63.

Wenn zwo Fragen zuſammengehänget werden: ſo bleibt das Fragezeichen bey der erſten Frage weg, und wird nur bey der letzten geſetzt. Z. E:

„Wer iſt ſo blind, als mein Knecht; und wer iſt ſo taub, als mein Bote „den ich ſende?

ingleichen:

„Und ſeine Jünger fragten ihn, und ſprachen: Meiſter, wer hat geſün„digt, dieſer oder ſeine Eltern, daß er iſt blind gebohren?

§. 64.

Wenn die Frage einen Zuſatz erhält, vermittelſt weſſen entweder dem Subject ein neues Prädicat, oder dem Prädicat ein neues Subject beygelegt wird: ſo wird ſofort das Fragezeichen gebraucht; das folgende mit Semicolis unterſchieden, und am Ende das Fragezeichen wiederhohlt, z. E:

„Wo iſt ein ſolcher Gott, wie du biſt? der die Sünde vergiebt, und er„läſſet die Miſſethat den übrigen ſeines Erbtheils; der ſeinen Zorn nicht „ewiglich behält?

ingleichen:

„Wo iſt nun die Wohnung der Löwen, und die Weyde der jungen Lö„wen? da der Löwe und die Löwinn mit den jungen Löwen wandelten, „und niemand durfte ſie ſcheuchen; ſondern der Löwe raubte genug für „ſeine Jungen, und würgets ſeinen Löwinnen; ſeine Höhlen füllte er „mit Raube, und ſeine Wohnung mit dem was er zerriſſen hatte?

§. 65.

Bey den unausdrücklichen Fragen, die den Conjunctiv erfordern, bleibet das Fragezeichen weg, z. E:

„Ihr wisset nicht, von wannen ich komme, noch wo ich hingehe.

Jedoch, wenn die Frage auf folgende und ähnliche Art eingerichtet ist, so muß das Fragezeichen gebrauchet werden:

„Wenn er nun aber kommen sollte?

§. 66.

Sechstens vom Ausrufungszeichen.

Das **Ausrufungszeichen** wird gebraucht, einen mit Freude, Schmerz, Verwunderung, Zorn, Unwillen, Spott, Furcht, Verlangen, Schrecken ꝛc. begleiteten Ausruf, ja jede heftige Anrede an einen andern zu unterscheiden.

Erstes Exempel.

„Ach! wie gar nichts sind doch alle Menschen!

Zweytes Exempel.

„O wehe, daß wir so gesündiget haben!

Drittes Exempel.

„Ach Herr, Gott vom Himmel! grosser und schrecklicher Gott! der da „hält den Bund und Barmherzigkeit denen, die ihn lieben und seine „Gebote halten!

Viertes Exempel.

„O ihr Berge, fallet über uns! o ihr Hügel, bedecket uns!

Fünftes Exempel.

„Ey! welche weise und verständige Leute sind das, und ein herrlich „Volk!

Sechstes Exempel.

„Siehe! Adam ist worden wie unser einer.

§. 67.

§. 67.

Die gewöhnlichsten Ausrufungspartikeln sind

1) **zur Aufmunterung:** auf, auf! wohlan! wohl auf! getrost! ꝛc.
2) **zum Jauchzen:** Wohl mir! lustig! Gott Lob! ꝛc.
3) **zum Klagen:** ach! weh! leyder! ꝛc.
4) **zum Schwören:** wahrhaftig! ꝛc.
5) **zum Verabscheuen:** weg! weg damit! ꝛc.
6) **zum Wünschen:** wollte Gott! Glück zu! ꝛc.

§. 68.

Da viele die Gewohnheit haben, jeden Vocativ oder Imperativ ohne Unterschied mit einem Ausrufungszeichen zu begleiten: so ist zu merken, daß selbiges ordentlicherweise niemals Statt findet, als wenn zugleich eine Interjection von der im §. 67. vorhin angeführten Art mit Recht dabey angebracht werden kann. So schicket sich z. E. das Ausrufungszeichen imgeringsten nicht zu folgenden und ähnlichen Vorträgen:

„Die Gnade des Herrn Jesu Christi sey mit euch.

ingleichen:

„Herr König, Gott verleihe dir langes Leben.

Doch giebt es unterschiedne Wörter, welche den Ausrufungsformeln gleich sind; auch einige Redensarten, die ihren Nachdruck verliehren würden, wenn sie nicht mit lauter und erhabner Stimme ausgesprochen würden. Nach solchen findet also ebenfalls das Ausrufungszeichen statt, z. E.

„Hosianna dem Sohne David! Gelobet sey, der da kömmt im Nahmen
„des Herrn! Hosianna in der Höhe!

§. 69.

Das Ausrufungszeichen muß in kurzen Reden ordentlicherweise nicht eher als am Ende der Ausrufung gesetzet werden, z. E: **Ach ich elender! weh mir Armen!** Indessen kann im Declamiren nach der Ausrufungsformel ein kleiner Einhalt gemacht werden: 1) wenn die Partikel keinen folgenden Casum regiert. So kann man z. E. sagen: **Ach — ich elender!** aber nicht: **wehe — mir!** 2) wenn die einen folgenden Casum regierende Partikel wiederhohlt wird, z. E.

wehe — wehe mir! In langen Reden wird das Ausrufungszeichen so gleich gesetzet, z. E:

„Verkehrter Sinn!
„Der nach dem Irdischen nur trachtet,
„Das Himmlische dargegen so verachtet,
„Daß er ans lezte nur, ans erste aber nicht,
„Auch wohl gar nie, daran gedenket.

§. 70.

Wenn einige Ausrufungen hintereinander folgen, und solche zusammengehänget sind: so machet man ordentlicher Weise nur in der Mitte Commata, und versparet das Ausrufungszeichen bis ans Ende; z. E.

„Auf Herr, und hilf mir, mein Gott!

§. 71.

Wenn zu dem Subject des Ausrufs, ein neues Prädicat, oder zum Prädicat ein neues Subject gesetzet wird: so kann das Ausrufungszeichen zum Anfang und am Ende gebraucht werden, z. E:

„Ach, Herr Gott vom Himmel, grosser und schrecklicher Gott! der da „hält den Bund und Barmherzigkeit denen, die ihn lieben, und seine „Gebote halten!

ingleichen:

„Wehe, wehe, die grosse Stadt! Babylon die starke Stadt!

ferner:

„O Herr hilf! o Herr laß wohl gelingen!

ingleichen:

„Wohl auf, wohl auf, Debora! wohl auf, wohl auf, und singe ein „Liedlein!

§. 72.

Wenn auf den Ausruf eine Frage folget: so muß beydes ordentlich angezeiget werden, z. E.

„Ach! wer wird leben, wenn Gott solches thun wird?

ferner.

ferner.

„O ihr unverständigen Galater! wer hat euch bezaubert?

ingleichen.

„Wie gar unbegreiflich sind seine Gerichte! wie unerforschlich seine We„ge! wer hat des Herrn Sinn erkannt, und wer ist sein Rathgeber ge„wesen?

§. 73.

Siebentens von der Parenthesi.

Die **Parenthesis** wird gebraucht, wenn ein kurzer Gedanke oder Ausspruch ꝛc. der ohne Nachtheil des Verstandes auch wegbleiben könnte, in eine zusammenhängende Rede eingeschoben wird. Hieher gehören alle aparte Reden in dramatischen Recitativen.

(1)

„Wisset ihr nicht, lieben Brüder, (denn ich rede mit denen, die das „Gesetz wissen,) daß das Gesetz herrschet über den Menschen, so lange „er lebt?

(2)

„Ist denn Gott ungerecht, daß er darüber zürnet? (Ich rede also auf „Menschenweise.) Das sey ferne.

(3)

„Jesus gieng hinauf auf einen Berg, und setzte sich daselbst mit seinen „Jüngern. (Es war aber nahe die Ostern, der Jüden Fest.) Da hub „Jesus seine Augen auf ꝛc.

(4)

„Gott (sagen sie) ist gnädig: aber ꝛc.

§. 74.

Die Parentheses, die auf einen Punct, auf eine Frage, oder einen Ausruf folgen, sind die am wenigsten unbequemen zur Musik; aber nicht diejenigen, die zwischen zwey Commata, ein Semicolon, oder Colon, oder gar in die Mitte eines Commatis fallen.

§. 75.

Achtens vom Denkstrich.

Der **Denkstrich** findet bey einer Ellipsi und bey einer Aposiopesi Statt, der Vortrag mag schlechtweg oder fragweise geschehen. Der Unterscheid zwischen diesen Figuren besteht darinnen, daß jene nur ein oder ein paar Worte, die sich leicht errathen lassen; diese aber ganze Sachen, die sich nicht allezeit errathen lassen, betrifft.

Erstes Exempel.

aus der Oper Aetius.

Valent. „Wenn aber gleichwohl nun sich einer finden wollte?
Aetius. „Der sähe, daß Actius sich noch so wehren sollte,
„Als wie er für die Ruh von andern hat gethan.
„Er sollte furchtsam seyn, daß dieser Arm noch kann — **Ellipf.**
Valent. „Wenn aber du in mir denjenigen solltest finden?
Aetius. „So würd ich erst den Wehrt von dem Geschenk ergründen,
„Weil es dir Mühe macht. Denn wenn man mich beschenkt — **Aposiop.**
Valent. „Du hast genug geredt. Ich weiß schon wie man denkt.

Zweytes Exempel.

ebendaher.

Fulvia. „Doch, wo du mich noch schimpfst, sag ich dir zum Verdruß — **Apos.**
Maxim. „Schweig, oder itzo soll dein Blut — **Ellipf.**
Valent. „Halt, Maximus.

Drittes Exempel.

Aetius. ——————— „O nenne mich getreu,
„Und heiß mich Bräutigam. Was sagt denn diese Scheu?
„O du bist nicht mehr die, die ich in dir verlassen,
Fulv. „Ach! freylich bin ich es. O könnt ich mich nur fassen!
„Hör nur — (**Aposiop.**) O rede doch, mein Vater itzt für mich.

Vier-

Viertes Exempel.

„Als Amor einſt Belinden fand,
„Küßt er mit Inbrunſt ihre Hand,
„Und ward nicht müde ſie zu küſſen.
„O Mutter, ſprach er: laß mich wiſſen,
„Ob? — (Apoſiop.) Ich bin deine Mutter nicht;
„Du irreſt, Amor, rief Belinde.
„Vergib, ſprach dieſer, einem Kinde;
„Du haſt der Mutter Angeſicht.

§. 76.

Der elliptiſche Denkſtrich wird heutiges Tages bey verſchiednen andern Gelegenheiten gebraucht, wo weder eine Apoſiopeſis noch Ellipſis Statt findet; weswegen man ſich durch den äußerlichen Strich, (anſtatt weſſen manchesmal auch zween kleine Striche übereinander gebrauchet werden,) nicht muß verführen laſſen. Man ſehe folgende Exempel:

(1)

„Auf einmal fällt der aufgehaltne Schmerz
„Des Helden Seele wütend an. Sein Herz
„Hebt die geſpannte Bruſt —. In jeder Ader wühlet
„Ein Dolch —. Sein ganzer Körper fliegt
„Am Kreutz empor —. Er fühlet
„Des Todes ſiebenfache Greuel —. Auf ihm liegt
„Die Hölle ganz —.

Hier iſt nirgends eine Ellipſis; ſondern eine **Hypotypoſis** oder **Beſchreibung**, (nemlich der Todesmartern des Heilandes,) in welcher jeder Satz ſowohl mit einem uneigentlichen Punct, wie allhier, als mit einem Semicolo unterunterſchieden werden kann, anzutreffen.

(2)

Fulvia. „Ich bin — vor dir — erſchienen —
Aetius. „So vieler Ehrfurcht will ſich Fulvia bedienen?

Die beyden erſten Striche bey **bin** und **dir** ſind von dem Dichter dazu gebrauchet worden, um den Componiſten zu erinnern, daß er die Phraſin: **Ich bin**

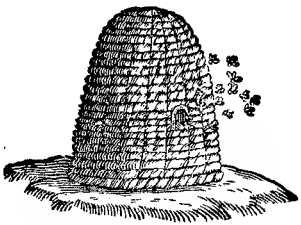
vor

vor dir erſchienen, nicht in einem Athem weg ſingen laſſen, ſondern, um die unruhige Gemüthsbewegung der Fulvia zu ſchildern, mit unterbrochnen Tönen durch kurze Einhälte unterſcheiden ſolle. Bey erſchienen würde eine Apoſiopeſis Statt finden, wenn man nicht bemerkte, daß das erfolgende Schweigen der Fulvia aus keiner andern Urſache herrühret, als von der Ungeduld des Aetius, der ihre ſtockende Rede unterbricht.

§. 77.

Der Denkſtrich wird noch in vielen andern Vorfällen gebrauchet, z. E. wenn der Dichter oder Redner, ohne gehörigen Zuſammenhang, plötzlich von einer Sache zu einer andern übergeht. Da muß denn dieſer Strich gleichſam zur Schifbrücke dienen, und den Mangel des Zuſammenhanges bedecken. Ferner wenn man den Leſer auf den vorhergehenden Satz aufmerkſam machen will, und ſo weiter.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)



CIX. Brief

Zwölfte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 4. September 1762.

Zweyter Abſchnitt.

Von den muſikaliſchen Unterſcheidungszeichen überhaupt.

§. 78.

Ehe wir den muſikaliſchen Ausdruck der grammatiſchen und rhetoriſchen Unterſcheidungszeichen beſonders vornehmen, und jedem Redetheile ſeine ihm zukommende Abtheilungsformel geben, wollen wir die muſikaliſchen Unterſcheidungszeichen zuvor überhaupt kennen lernen.

§. 79.

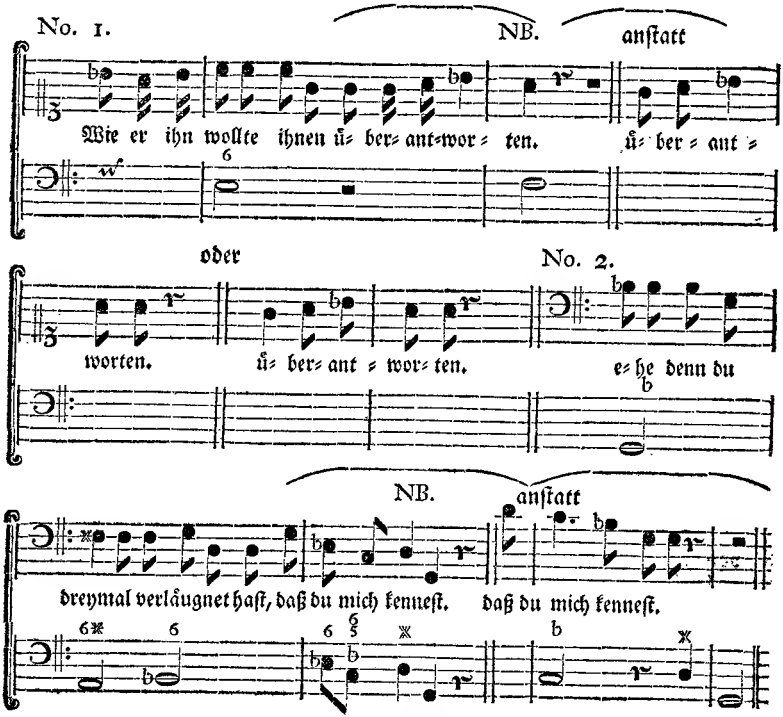
In der arioſen Schreibart hat man 1) ganze Cadenzen; 2) halbe Cadenzen; 3) rhytmiſche und 4) ſchwebende Abſätze. So wie die ganzen Cadenzen vollkommner ſind als die halben: ſo ſind auch diejenigen rhytmiſchen Abſätze, die von den ganzen Cadenzen abſtammen, vollkommner als diejenigen, die von den halben ihren Urſprung nehmen; und ferner ſind unter den ſchwebenden Abſätzen diejenigen vollkommner, die mit conſonirenden Intervallen geſchehen, als diejenigen, wo die Intervallen dißonirend ſind.

§. 80.

In der recitativiſchen Schreibart hat man 1) ganze Cadenzen; 2) elliptiſche oder verkürzte ganze Cadenzen; 3) ordentliche Abſätze, und 4) ſchwebende Abſätze. Die mechaniſche Beſchaffenheit dieſer Abtheilungsformeln wird ſogleich gezeiget werden.

§. 81.

Vorläufig iſt zu merken, daß, da im Recitative die Ausſprache der natürlichen Rede nachgeahmet, und nicht im eigentlichen Verſtande geſungen werden ſoll, man folglich in dieſer Schreibart nicht die Erlaubniß hat, ſo wie in der ariöſen, die weiblichen Ausgänge eines Worts auf männliche Art zu endigen; ſondern man muß die männlichen Ausgänge wie männlich, und die weiblichen wie weiblich behandeln. Folgende Exempel fehlen hierwider:



§. 82.

Bey dem zweyten Exempel bemerket man, wie die Singſtimme mit einer baßirenden Formel ſchlieſſet. Dieſes war ehedeſſen in Baßrecitativen ſtark Mo-

de,

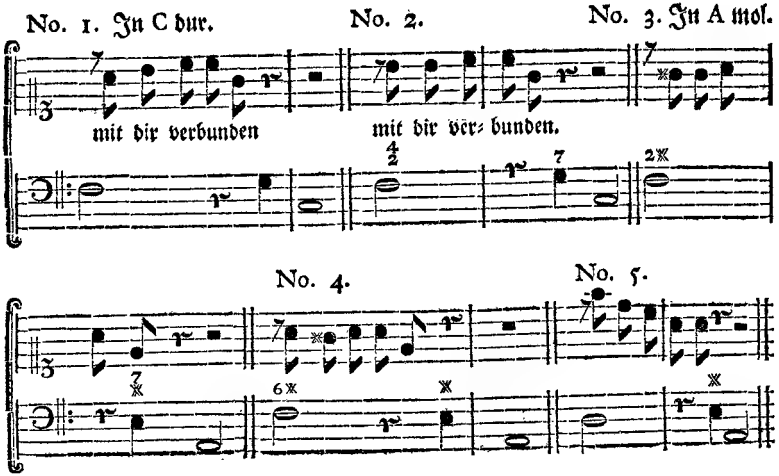
de, und geſchicht zur Zeit annoch im franzöſiſchen Recitativ. Da das italieniſche Recitativ einerley Singart verlanget, es mag im Diskant, Alt, Tenor oder Baße ſeyn, ſo verträget es jene und ähnliche baßirende Formeln im geringſten nicht.

Erſtlich
Von den ganzen Cadenzen im Recitativ.

§. 83.

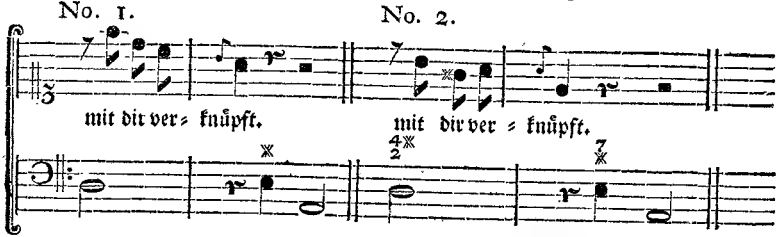
Bey der ganzen Cadenz, die in Anſehung des Baßes, von der Dominante in den Schlußton geſchicht, wird insgemein die Quarte oder Sexte des Schlußtons zur Vorbereitung im Baſſe vorangeſchicket. Wenn in dem eigentlichen Geſange die weiblichen Cadenzen nur in gewiſſen Fällen zugelaſſen werden: ſo haben ſelbige hingegen im Recitative vor den männlichen den Vorzug, beſonders am Ende eines Recitativs. Es wäre zu dem Ende gut, daß unſere Poeten ihre Recitative allezeit mit einem weiblichen Reime ſchlöſſen, ſo wie es die Italiener thun. Denn ohne das kann der Componiſt keine weibliche Cadenzen machen.

(a) Exempel weiblicher Cadenzen.



Unter dieſen Cadenzen ſind die mit der fallenden Quarte, von den vier erſten Nummern, im weltlichen Styl am Ende gebräuchlicher, als die mit dem wiederhohlten Einklange von der fünften Nummer.

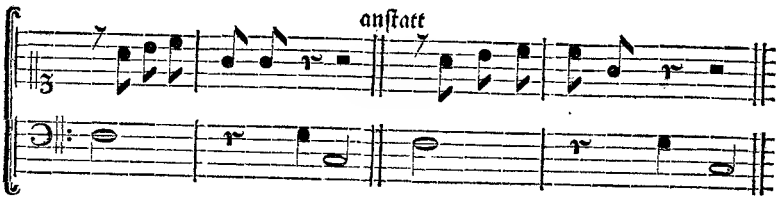
(b) Exempel männlicher Cadenzen.



Die beſte unter dieſen männlichen Cadenzen iſt die von der erſten Nummer.

§. 84.

Wegen der **Schreibart** der weiblichen Cadenz mit der fallenden Quarte iſt zu merken, daß die beyden lezten Noten derſelben von einigen Componiſten anders geſchrieben werden als man ſie ſinget, z. E.

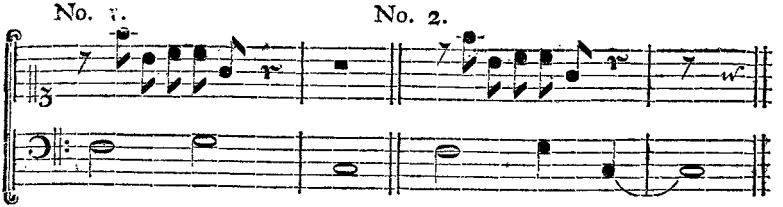


Dieſe Schreibart iſt ohne Zweifel verwerflich, weil man natürlicher Weiſe und ohne Urſache nicht anders ſchreiben ſoll, als man ſinget; und weil viele Sänger, wegen nicht gnugſamer Einſicht, dadurch irre gemacht, und verführet werden können, beſonders in der Mitte eines Recitativs.

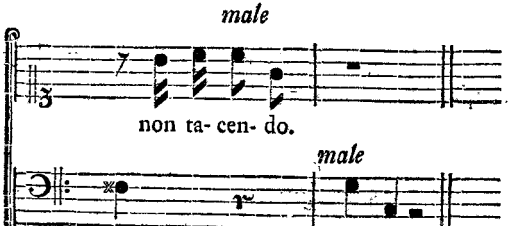
§. 85.

Ferner ſind einige gewohnt, die vorlezte Baßnote der Cadenz, nemlich die Dominante, ohne Einſchiebung einer Pauſe, auf folgende Art zu anticipiren, als:

No. 1.

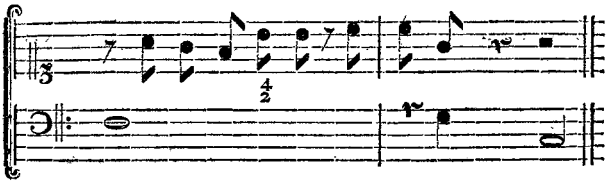


Diese Schreibart taugt deßwegen nicht, weil die Fortschreitung der Harmonie nicht vernünftig daraus erkläret werden kann, wie aus dem folgenden §. erhellen wird; und hernach gesellen sich zu diesem Fehler, noch zween andere bey der zweyten Nummer, nemlich **erstlich**, daß der Baß nicht seinen richtigen Einschnitt bekömmt; (denn die Schlußnote c muß nicht in einen schlimmen, sondern in einen guten Tacttheil fallen;) und **zweytens**, daß hernach eine grössere Note an eine kleinere gebunden wird. Diese Art von Bindung gehet nur zwischen einer weissen und ganzen Note, nicht aber zwischen einer Viertheils- und weissen Note an. Ich weiß, daß von sehr grossen Componisten dergleichen Fehler begangen werden. Aber Fehler bleiben immer Fehler, sie finden sich wo sie wollen. Insgemein hat dieses an dergleichen Nachläßigkeiten Schuld, daß man die Recitative, als eine vermeinte Kleinigkeit, immer zulezt versparet, wenn Arien, Chöre ꝛc. und alles bereits fertig ist. Alsdenn wird über Hals und Kopf geeilet, und das Recitativ ohne die geringste Ueberlegung nur so hingeschmieret. Wenn aber gleichwohl die Erfahrung lehret, daß sehr viele Componisten gar hübsche Chöre, und Arien, ꝛc. aber nicht ein einziges nach allen seinen Theilen richtiges Recitativ zu seßen im Stande sind: so muß das Recitativ gleichwohl keine solche Kleinigkeit seyn, die sich halb schlafend machen lässet —. Der bey No. 2. in Ansehung des Einschnitts im Baße befindliche Fehler befindet sich in dem folgenden Exempel oben und unten:



§. 86.

Ich komme auf die **Harmonie** der ganzen Cadenzen. Was ich in Ansehung derſelben zu erinnern habe, betrifft die **antepenultimam der Cadenz**, oder die Note welche vor der Dominante vorhergehet, und zwar wenn ſelbige die Quarte der Schlußtonſeyte iſt, und nicht den vollkommnen Dreyklang, ſondern den Secundenaccord mit der übermäßigen Quarte ꝛc. über ſich hat, z. E.



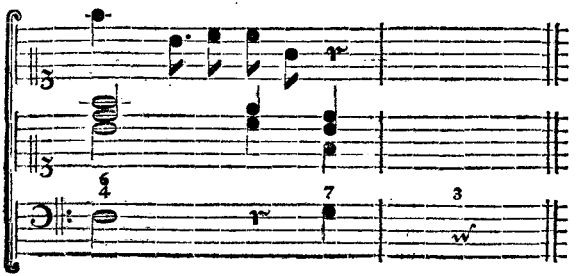
Jedermann weiß, daß nach der Harmonie der übermäßigen Quarte der Baß unter ſich gehen muß. Da ſelbiger nun allhier über ſich gehet, ſo fragt es ſich, wie dieſe Freiheit zu erklären iſt. Denn von dem Secundenaccord zu dem Accord der Dominante, der ſowohl der vollkommne Dreyklang als der Septimenaccord ſeyn kann, fortzugehen, iſt nicht nur an ſich falſch, ſondern kann in gewiſſen Lagen der rechten Hand, wenn auf eben derſelben Baßnote der vollkommne Dreyklang vor dem Secundenaccorde vorhergehet, annoch den Fehler der Quinten und Octaven nach ſich ziehen.

§. 87.

Einige Componiſten bedienen ſich anſtatt des Secundenſatzes, des Sextquaraccordes über der bewußten Quarta toni; ſchlagen zur Pauſe die Septime und Quinte von dieſer Seyte an, und procediren hernach weiter als:

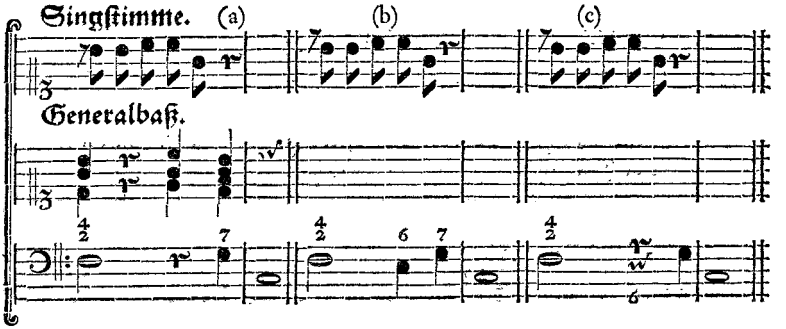
Singſtimme.

Generalbaß.



Ich

Ich will in dem Falle, da der Sextquartenaccord angeht, keine Einwendung wider diesen Proceß machen. Aber wie, wenn selbiger nicht Statt findet, und der Secundenaccord genommen werden muß? Da bleibt nichts anders übrig, als daß man, da wo die Pause im Baße vorkömmt, eine Ellipsin annimmt, und den Sextenaccord der ausgelaßnen Note bey den Schlußtönen der Singstimme ohne Baß anschläget, wie bey No. (a). Daß diese Erklärung nicht ungereimt ist, kann man daraus erkennen, weil einige gewissenhafte Setzer sogar den ausgelaßnen Sextenaccord mit samt dem Baße ordentlich zu Papier bringen, wie man bey No. (b) siehet. Diese Schreibart bey der zweyten Nummer, ob sie gleich an sich regelmäßig ist, scheinet mir dennoch nicht nachahmenswehrt zu seyn, weil sie einen unerfahrnen Generalbaßisten veranlassen würde, den Baßton des Sextenaccordes, allhier e, anzuschlagen, der gleichwohl nicht angeschlagen werden soll. Um aber dennoch den Sextenaccord anzeigen zu können, der **mit der rechten Hand allein dreystimmig** gemachet werden soll, so ist meines Erachtens kein besser Mittel dazu, als den ausgelaßnen Baßton mit einem Custode zu bezeichnen, und die Ziffer 6 unter die Pause zu setzen, wie bey No. (c).



§. 88.

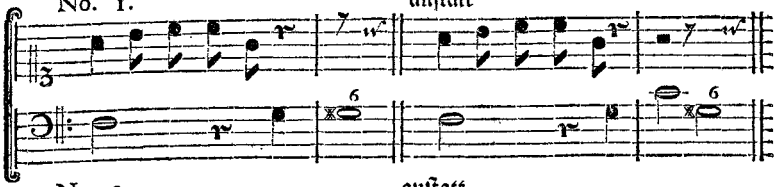
Von dem **Gebrauch** der ganzen Cadenzen überhaupt zu sprechen, so finden sie sowohl im Lauffe eines Recitativs, als am Ende Statt. Indeßen müssen sie in der Mitte eines Recitativs, besonders eines kurzen, nicht ohne gegründete Ursachen dazu angebracht werden, wie ehedeßen geschahe.

Zweytens.
Von den elliptischen Cadenzen im Recitativ.

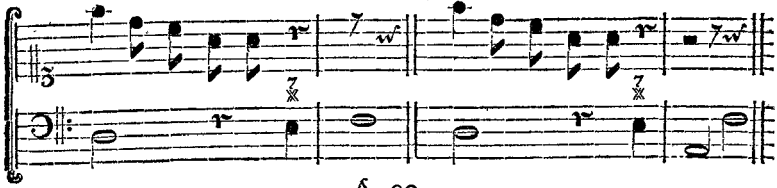
§. 89.

Die elliptische Cadenz ist eine verkürzte ganze Cadenz, und bestehet darinnen, daß man den Schlußton ausläßet, und sich von der Dominante sogleich in einen andern Ton begiebt, z. E.

No. 1. anstatt



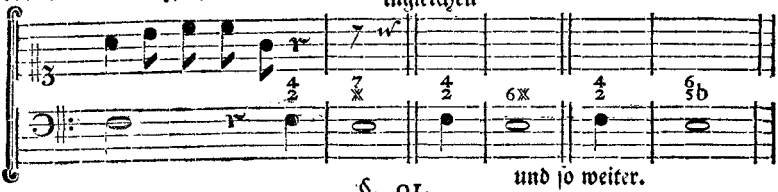
No. 2. anstatt



§. 90.

Bey diesen elliptischen Cadenzen wird öfters die Dominante mit der Quarte des Tons verwechselt, als:

ingleichen



und so weiter.

§. 91.

Die elliptischen Recitativcadenzen sind im geringsten nicht mit den unterbrochnen Cadenzen der ariösen Schreibart zu vermischen, indem sie den Wehrt von ganzen Cadenzen haben, ob sie auch gleich anstatt der ordentlichen Absätze gelegentlich gebraucht werden können. Uebrigens ist leicht zu erachten, daß sie nirgends als in der Mitte eines Recitativs Platz finden.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

CX. Brief

Dreyzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 11. September 1762.

Drittens.

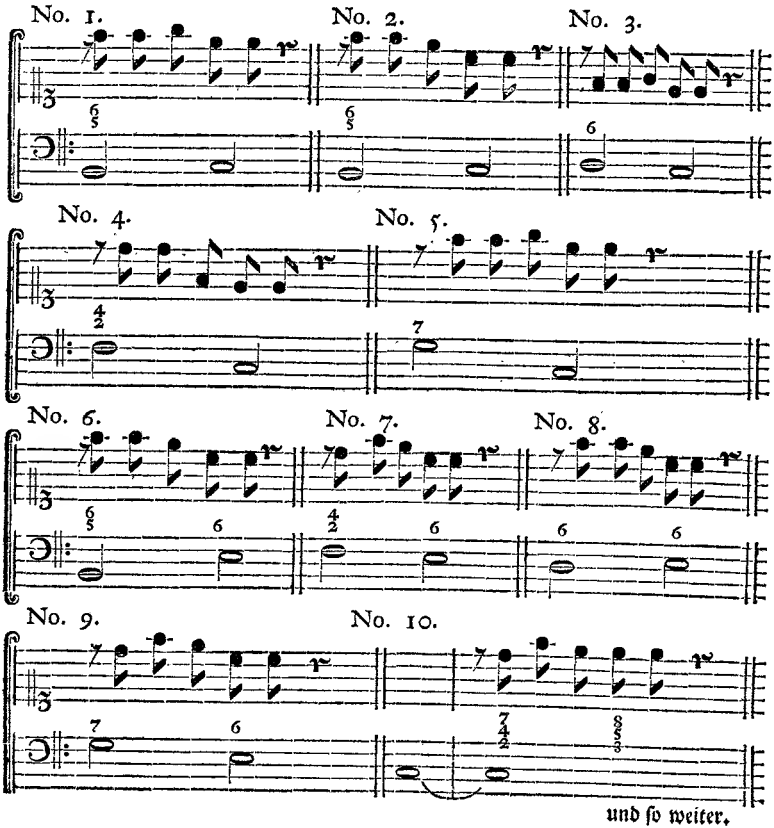
Von den ordentlichen Abſätzen oder Quaſiſchlüſſen im Recitativ.

§. 92.

Die **ordentlichen Abſätze** oder **Quaſiſchlüſſe** des Recitativs ſind ſowohl männlich als weiblich. Sie beſtehen aus einer Folge von zwo Harmonien, wovon die erſtere ſowohl diſſonirend als conſonirend ſeyn kann. Die letztere hingegen, mit deren Eintritt der Quaſiſchluß gemachet wird, muß conſonirend ſeyn. Hier ſind einige Formeln, die man hauptſächlich in Anſehung der Gänge im Baße, und der zum Grunde liegenden Accorde, betrachten muß, indem die Singſtimme nach Beſchaffenheit der Declamation, der Anzahl der Worte und anderer Umſtände, auf vielerley Art ausgebildet werden kann. **Doch muß der Schluß allezeit mit fallenden Noten geſchehen**, wenn nicht gewiſſe Umſtände, die in der Folge werden erkläret werden, das Gegentheil, nemlich **ſteigende Noten** erfordern. Endlich finden alle Formeln, **ausgenommen die für die weiche Tonart alleine ſind**, in beyden Tonarten Statt, wenn ſie zur Erſparung des Raums, nur gleich in einer einzigen allhier erſcheinen. Dieſe Formeln nehmen übrigens nur **auf folgende vierfache Art** ihren Urſprung, als:

1) **von den zu einer ganzen Cadenz gehörigen beyden letzten Accorden**; nemlich vom Accord der Dominante, welcher ſowohl der vollkommne Dreyklang, als der Septimenaccord ſeyn kann; und vom Accord der Finalſeyte, z. E. in C dur von g h d f, und c e g; und in A mol von e gis h d und a c e.

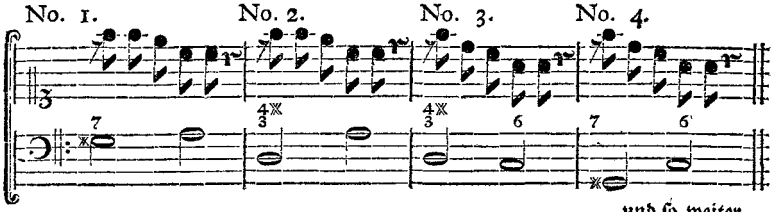
Die **letzte Note** eines Quasischlusses von dieser Art ist allezeit entweder eine Finalsetzte, oder eine Mediante, sowohl im Basse, als in der Singstimme, wie aus folgenden Exempeln erhellet.



und so weiter.

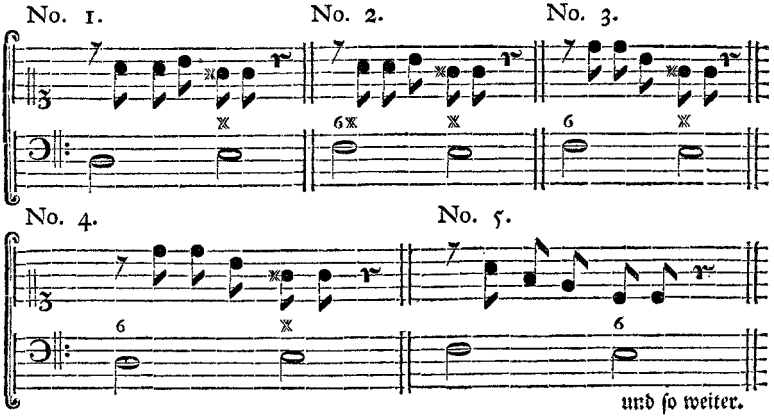
Alle diese Formeln sind sowohl für die weiche Tonart als harte Tonart gerecht. Wenn man sie männlich haben will, so wird die letzte Singnote weggelassen.

2) **von dem verminderten Septimenaccorde auf dem Semitonio der weichen Tonart, und dem Dreyklange der Finalseyte.** Die letzte Note ist allhier wiederum entweder eine Finalseyte, oder eine Mediante, als:



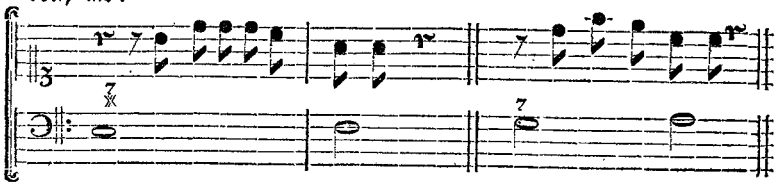
Diese Formeln finden nur in der weichen Tonart alleine Platz.

3) **von den beyden Accorden, die in andern musikalischen Schreibarten eine halbe Cadenz formiren.** Hier ist die letzte Baßnote entweder eine Dominante, wie in den vier erstern Nummern; oder eine Mediante, wie bey der fünften Nummer.



So wie die vier erstern Formeln mit gehöriger Anordnung ebenfals in der Durtonart Statt finden, eben so findet die allerletzte in dem Moltone Platz.

4) **von den beyden Accorden, die in der ariösen Schreibart von der Dominante zur Sexte eine unterbrochne Cadenz formiren, als:**



§. 93.

Unter diesen **viererley Arten** von Quasischlüssen sind **die beyden erstern**, nemlich die von der ganzen Cadenz abstammen, und hernach die, wo der vorletzte Accord der verminderte Septimensatz ist, **die vollkommensten**; und die beyden letztern die **weniger vollkommnen**. Alle Formeln übrigens, die in Ansehung der Folge und Beschaffenheit der Harmonie nicht mit der einen oder andern dieser viererley Arten übereinkommen, können keine Quasischlüsse abgeben.

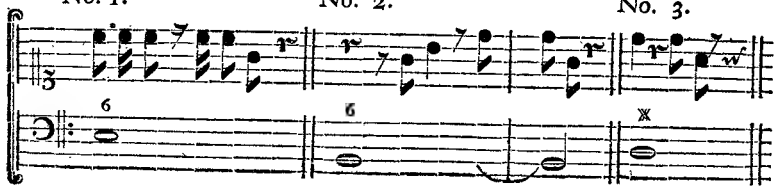
Viertens
Von den schwebenden Absätzen.

§. 94.

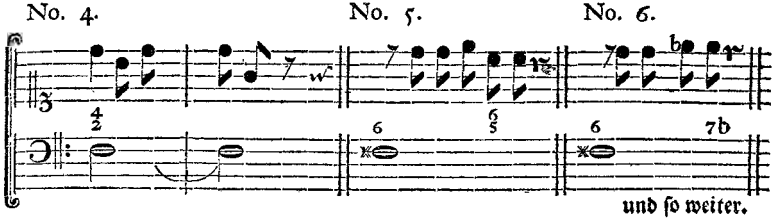
Die schwebenden Absätze, welche sowohl männlich als weiblich seyn können, bestehen entweder nur aus einem blossen Einschnitt in der Melodie bey liegenbleibendem Baße; oder es wird zugleich der Baß dabey verändert. **Wir haben also zweyerley Arten von schwebenden Absätzen.**

1) Exempel von der ersten Art.

No. 1. No. 2. No. 3.

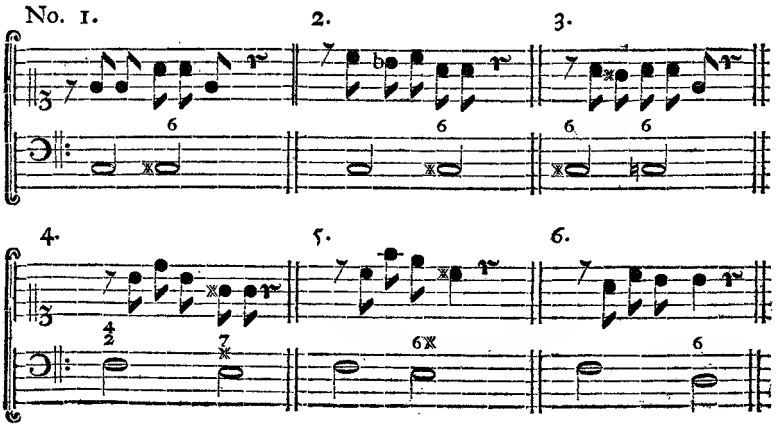


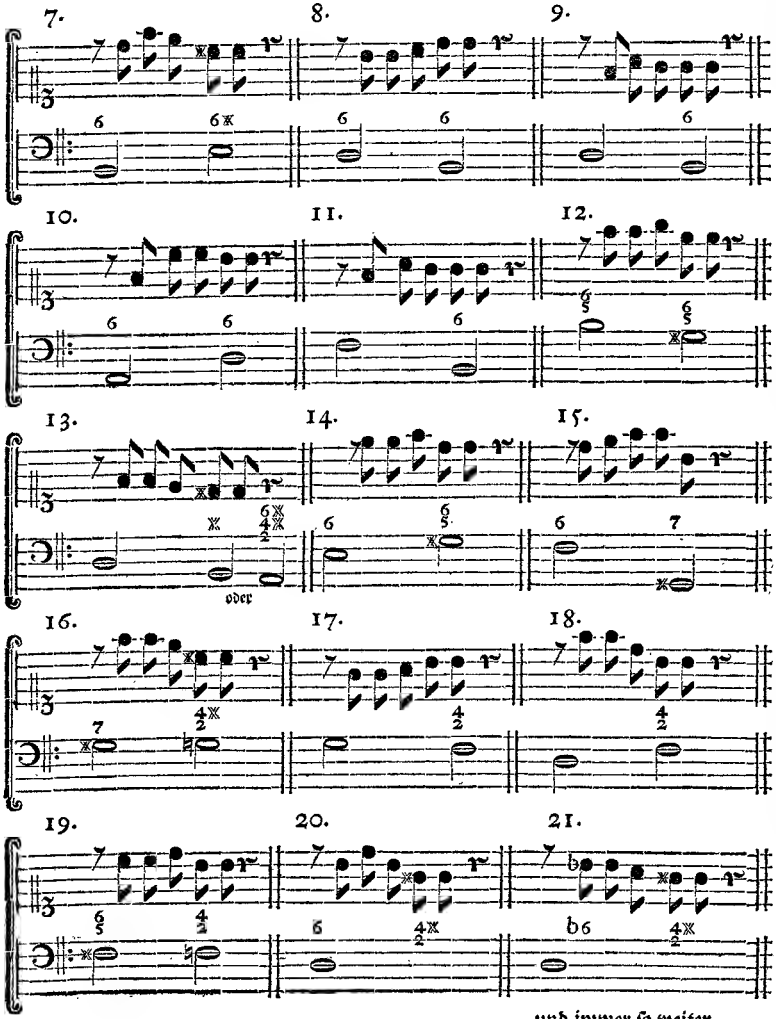
No. 4.



Man wird in den vorhergehenden Exempeln bemerken, α) daß die ſchwebenden Abſätze von dieſer Art in Anſehung der zum Grunde liegenden Harmonie, **con-** und **dißonirend** ſeyn können; β) daß dieſelben ſowohl mit einer einzigen Note, oder dem wiederhohlten Einklange, als mit einem Terzen-Quarten- oder Quintenſprunge geſchehen können; η) daß dieſe Sprünge ſowohl **fallend** als **ſteigend** gemachet werden können. Der Unterſcheid zwiſchen den ſteigenden und fallenden, und conſonirenden und dißonirenden Abſätzen wird in der Folge erkläret werden.

2) Exempel von der zweyten Art.





und immer ſo weiter.

Man wird aus den vorhergehenden Exempel, die annoch auf verſchiedne andre Arten möglich ſind, erſehen, 1) daß dieſe mit zweyerley Harmonien geſchehenden ſchwebenden Abſätze, in Abſicht auf den lezten Accord, **con-** und **diſſonirend** ſeyn können; und 2) daß ſie ſowohl mit **ſteigender** als **fallender** Melodie gemachet werden.

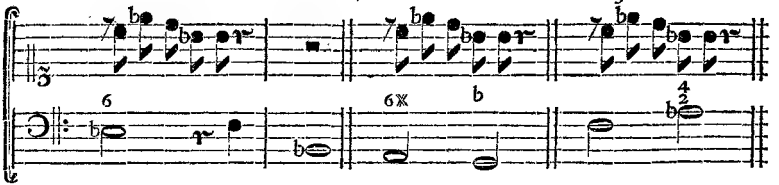
Dritter Abſchnitt.

Von dem Ausdruck der grammatiſchen und rhetoriſchen Unterſcheidungszeichen im Recitativ.

§. 95.

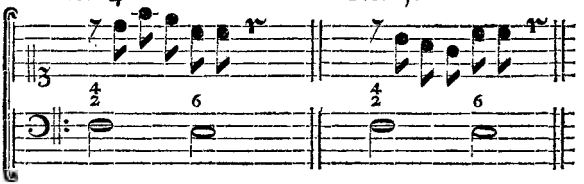
Es iſt ein Irthum, den einige Muſiker hegen, daß alle verſchiednen Redetheile entweder **durch die Gänge des Baßes allein**, oder **durch die Formeln der Singſtimme allein**, in allen Fällen unterſchieden werden können. So lange bey uns die Muſik harmoniſch ausgeübet wird: ſo lange iſt dieſes unmöglich. Ich will zum Beweiſe nur ein Paar Exempel anführen.

No. 1. No. 2. No. 3.



Hier ſind die melodiſchen Tonformeln überall einerley. Gleichwohl enthält die erſte Nummer eine ganze Cadenz, die zweyte einen Quaſiſchluß, und die dritte nur einen ſchwebenden Abſatz.

No. 4. No. 5.



Die Progreßion und Harmonie des Baßes iſt in beyden Nummern einerley. Wer aber Acht giebt, wie bey der vierten Nummer die Melodie fällt, bey der fünf-

fünften hingegen steiget, der erachtet leicht, daß die beyden Tonformeln so wenig einerley sagen können, so wenig in der natürlichen Rede das Steigen und Fallen der Stimme zu einerley Ausdruck gebraucht wird.

§. 96.

Was folget aus allem diesen? Dieses, daß man, um den Abtheilungszeichen ihr gehöriges musikalisches Merkmal zu geben, sowohl den Baß als die Singstimme, und sowohl die Harmonie als Melodie zugleich vor Augen haben muß.

§. 97.

Wenn man den innern Wehrt der grammatischen Abtheilungszeichen untersuchet: so lassen sich selbige in die drey folgenden auflösen,

1) in den eigentlichen Punct;

2) in den uneigentlichen Punct. Hieher gehört das Colon, nebst dem Semicolo, und dem ganzen Commate in verschiednen Vorfällen.

und 3) in das halbe Comma.

§. 98.

Wir brauchen also ebenfalls nicht mehr, als dreyerley Abtheilungsformeln im musikalischen Recitativ. In der That sind im Grunde nicht mehrere, als drey Arten von Formeln vorhanden, nemlich

1) die **Cadenz**, obgleich selbige ihrer Gattung nach entweder **ganz** oder **elliptisch** ist:

2) Der **Quasischluß**, der seiner Kraft nach **mehr** oder **weniger** vollkommen ist;

und 3) der **schwebende Absatz**, der seiner Kraft und Gattung nach entweder **consonirend** oder **dissonirend**; und entweder **mit bleibendem** oder **verändertem Baße**, ingleichen **steigend** oder **fallend** gemachet wird.

CXI. Brief

Vierzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 18. September 1762.

§. 99.

Dieſem zu Folge kann die Lehre von der grammatiſchen Interpunction, und deren muſikaliſchem Ausdruck auf folgende Art kürzlich vorgetragen werden:

1) Wo ein völliger Verſtand, oder ein Periode iſt, dahin gehört ein **Punct.**

2) Es wird aber die Rede von ebendérſelben Sache entweder fortgeſetzet oder nicht.

α) In dem leztern Falle, wo der **Punct eigentlich** oder **ganz** iſt, wird in der Compoſition des Recitativs die **Cadenz** gebraucht.

β) In dem erſtern Falle, wo der **Punct uneigentlich** oder **halb** iſt, wird in der Muſik entweder der **Quaſiſchluß** oder ein **conſonirender Einſchnitt** gebraucht; jener, wenn der Vortrag lang iſt; dieſer wenn derſelbe nur aus etlichen Worten, oder gar nur einem einzigen beſteht.

3) Binnen ebendemſelben Perioden hänget der Verſtand mehr oder weniger zuſammen.

α) In dem leztern Falle, wo entweder ein **Colon, Semicolon** oder **ganzes Comma**, nach der unter dieſen Zeichen möglichen richtigen Verwechſelung, Statt findet, wird der **Quaſiſchluß** in der Compoſition gebraucht.

β) In dem erſtern Falle, wo nichts als ein geſchriebnes oder ungeſchriebnes **halbes Comma** Statt findet, wird ein **ſchwebender Abſatz** in der Compoſition gebraucht.

§. 100.

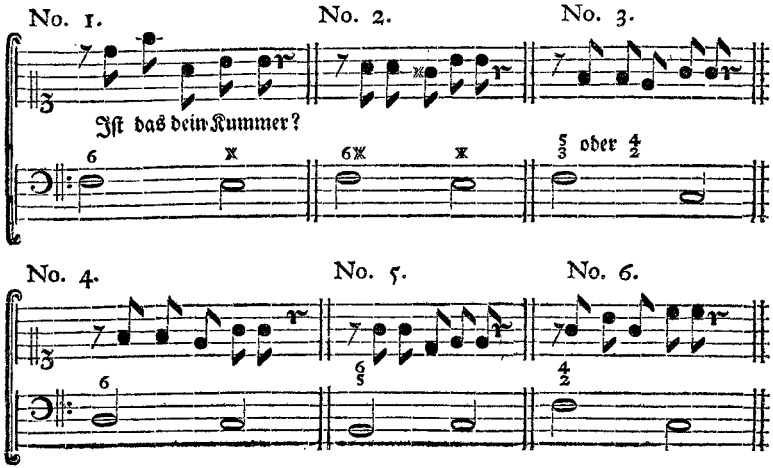
Bevor ich die Sache mit Generalexempeln erläutere, und hin und wieder annoch einige besondere Anmerkungen mache, wollen wir uns mit dem Ausdruck der **vier rhetorischen Unterscheidungszeichen**, und des **Coli beym Anführen**, bekannt machen.

Erstlich
Von dem Fragezeichen.

§. 101.

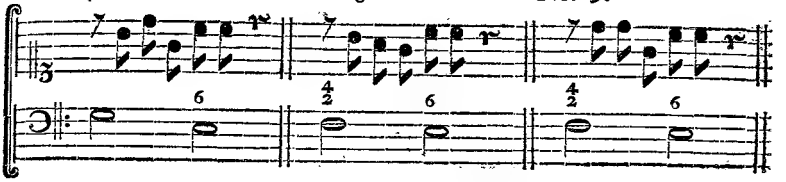
Der Ausdruck für die **Frage** wird in der recitativischen Schreibart von der Harmonie der Quasischlüsse, und öfters auch der schwebenden Absätze entlehnet. Nichts als die Art der Melodie, welche beym Schlusse der Frage **mit steigenden Noten**, sprung- und stuffenweise, nach Beschaffenheit der zum Grunde liegenden Harmonie, ordentlicher Weise bezeichnet wird, unterscheidet die Frage von den andern Arten der bloß grammatischen Absätze. Man sehe folgende Formeln.

(1) Von Quasischlüssen entlehnet.

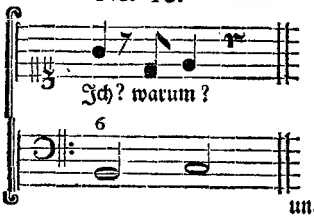


No. 7.

No. 7. No. 8. No. 9.



No. 10.

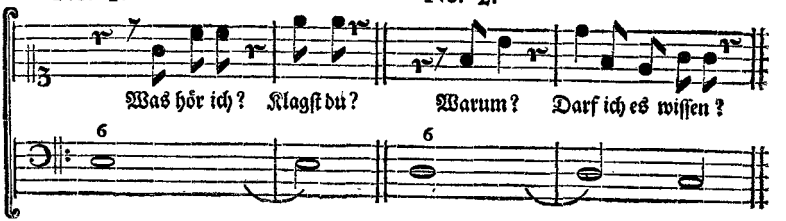


und immer so weiter.

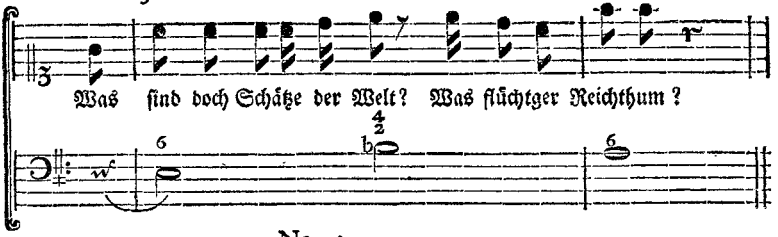
Die vollkommensten Formeln hierunter, womit man ein Recitativ schliessen kann, wenn es der Text verlanget, sind die von den **beyden ersten** Numern für die **weiche**; die von der **dritten**, und **vierten** für die **harte**, und die von der **fünften und sechsten** für **beyde Tonarten**. Die von No. 7. 8. und 9. wo der Baß beständig eine Mediante ist, da er in den vorhergehenden entweder eine Dominante oder eine Finalseyte war, wurden in den vormaligen Zeiten erstaunlich in allen beyden Tonarten gemartert; nicht etwann, wenn eine **Frage** oder **Ausruf** oder besondere Emphasis auf dem lezten Worte vorhanden war, wo wider nichts einzuwenden gewesen wäre, sondern ohne daß die geringste Spur von einer Frage oder Nachdruck ꝛc. im Texte existirte.

(2) Von schwebenden Absätzen entlehnet.

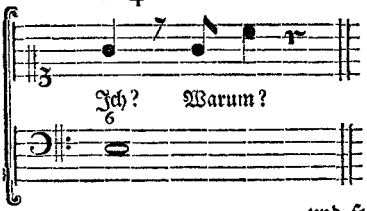
No. 1. No. 2.



No. 3.



No. 4.

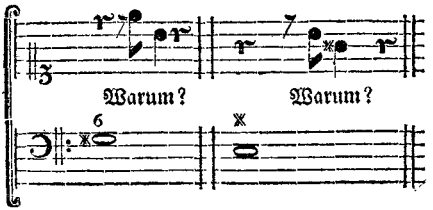


und so weiter.

Der Platz der Ausdrücke von dieser Art ist in der Mitte eines Recitativs, 1) wenn die Frage nur aus sehr wenig Worten oder gar nur aus einem besteht; und 2) wenn mehrere Fragen aufeinander folgen, wovon die lezte denn ihr Tractament von den ordentlichen Absätzen entlehnet.

§. 102.

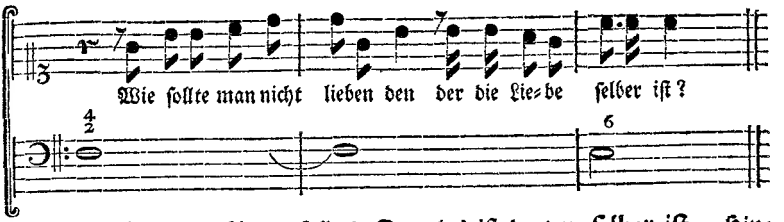
Als eine Ausnahme von der Regel ist zu merken, daß man 1) bey zärtlichen und schmerzhaften Fragen, und 2) wenn sehr viele Fragen unmittelbar hintereinander vorkommen, hin und wieder die Melodie fallen zu lassen, die Erlaubniß hat; jedoch lieber sprung- als stuffenweise, z. E.



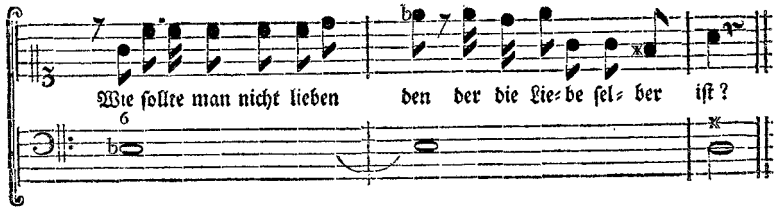
§. 103.

§. 103.

Die **dactylischen Ausgänge** in der Musik sind so gut bey der Frage, als bey einem andern Absatze, in der Mitte eines Recitativs, erlaubt, z. E.



Der am meisten in die Augen fallende Dactylus ist der von **selber ist.** Hingegen ist die Art der Cäsur bey **lieben den** nicht weniger dactylisch, welches man besonders erfähret, wenn man statt der Note h zu dem Worte **den**, den Einklang g von der vorhergehenden Note nimmt. Daß aber das h allhier genommen worden, ist des auf dem Worte **den** liegenden Nachdruckes wegen geschehen. Mit jambischen Cäsuren könnte das Exempel folgendergestalt gesetzet werden:



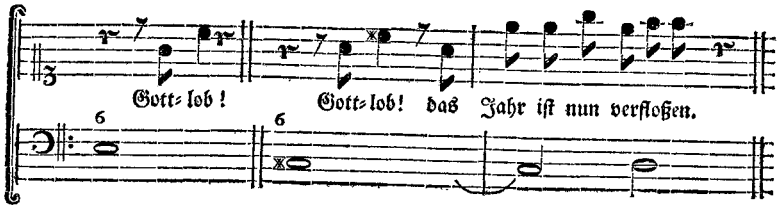
Zweytens
Von dem Ausrufungszeichen.

§. 104.

Der **Ausruf** besteht entweder nur aus einer kurzen Ausrufungsformel, die sowohl ein Vocativus oder Imperativus, als eine Interjection seyn kann; oder er besteht aus einer Phrasi. **Im ersten Falle** wird er durch einen blossen Einschnitt in der Melodie ausgedrückt, und zwar entweder sprungweise, oder im Einklange. Ist der Affect freudig, so geschicht der Sprung ordentlicher Weise aufwärts mit einer grossen Terz, mit einer Quarte oder Quinte. Ist der Affect traurig,

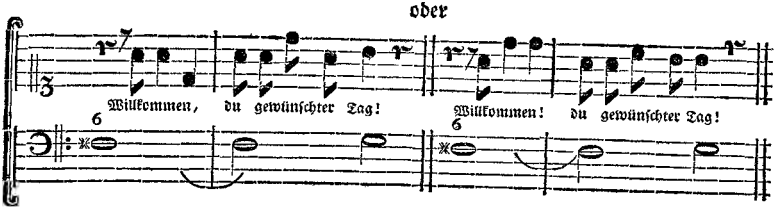
ſo geſchicht der Sprung ordentlicher Weiſe abwärts mit einer kleinen Terz, mit einer Quarte oder Quinte; ingleichen öfters mit einer ſteigenden übermäßigen Quarte oder fallenden falſchen Quinte. **Im zweyten Falle** wird die Harmonie eines Quaſiſchluſſes zum Grunde der Melodie gelegt, welche leztere bey freudigen Affecten ſteigend, und bey traurigen fallend, ordentlicherweiſe geendigt wird. Ich ſage **ordentlicher Weiſe**, weil theils die Beſchaffenheit der Harmonie, theils der Grad des ſteigenden oder fallenden Affects, und andere Umſtände mehr hierinnen eine Veränderung machen können. Man ſehe folgende Exempel.

No. 1. No. 2.



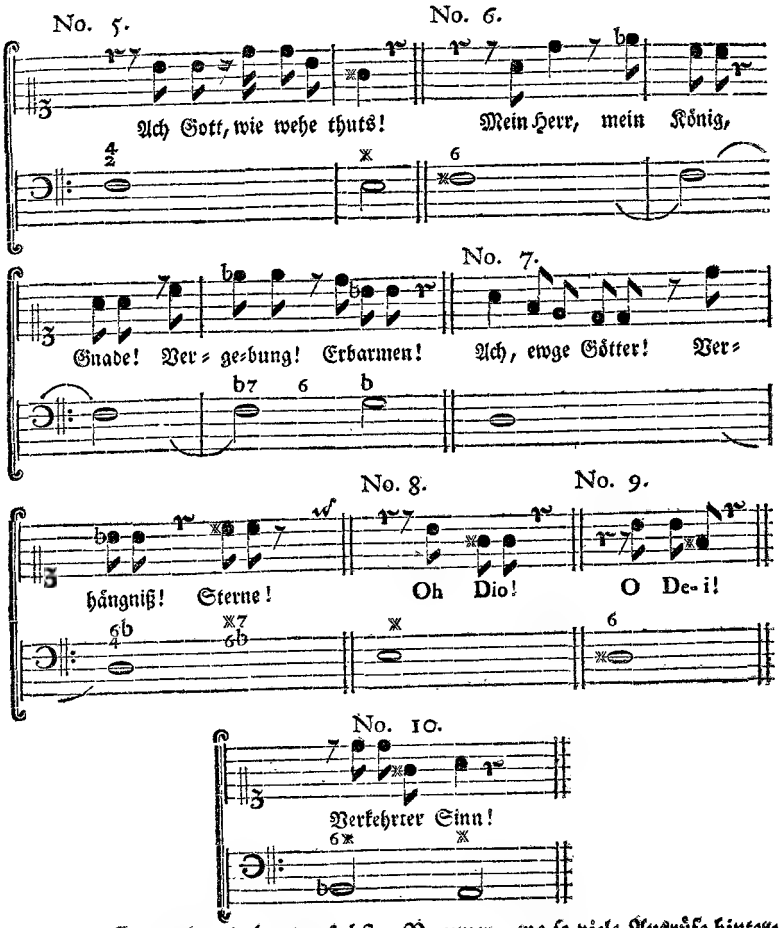
No. 3. No. 4.

oder



Ob man gleich am Ende des zweyten Exempels das Ausrufungszeichen im Schreiben übergehet: ſo iſt es dennoch in der Compoſition deſſelben gut, daß die Phraſis der Begebenheit, die den Ausruf veranlaſſet hat, mit einer ſteigenden Melodie geendiget, und dadurch der Verſtand aufmerkſam gemachet wird. Bey der dritten Nummer wird die Ausrufungsformel fallend, der Vocativus hingegen ſteigend geendiget. Das Gegentheil geſchicht bey der vierten Nummer, wo die Ausrufungsformel erhöht, und der Vocativus erniedrigt wird.

No. 5.



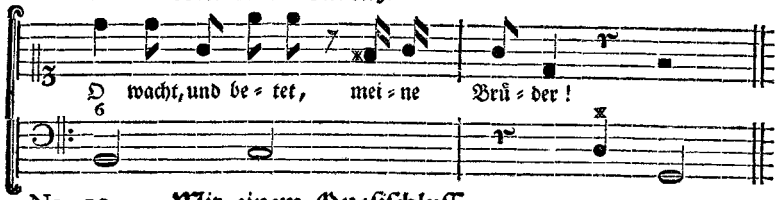
In einem Exempel, wie bey der sechsten Nummer, wo so viele Ausrüfe hintereinander vorkommen, und wo nach jedem Worte ein Einschnitt gemachet werden muß, sind musikalische Ursachen vorhanden, diese Einschnitte mit abwechseln-

felnden steigenden und fallenden Sprüngen zu machen, wenn gleich eben derselbe Affect überall vorhanden ist.

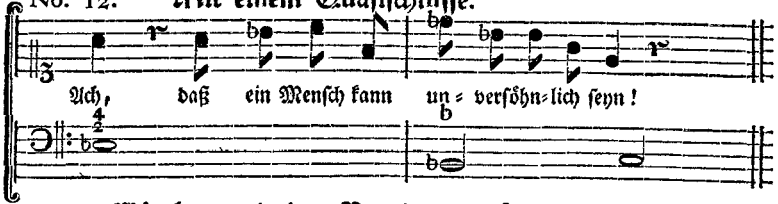
§. 105.

Wenn der Text eines Recitativs mit einem Ausruf schliesset, so kann man nach Beschaffenheit der Umstände mit einem Quasischluß, oder mit einer vollkommnen Cadenz die Musik endigen, z. E.

No. 11. **Mit einer Cadenz.**



No. 12. **Mit einem Quasischlusse.**

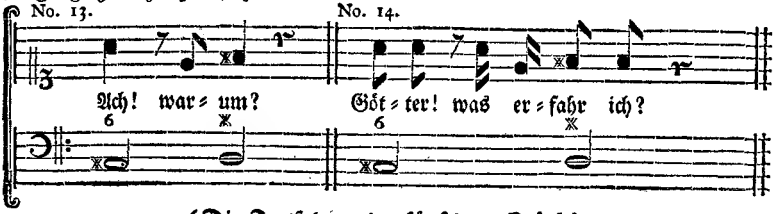


Wenn das Wörtchen o mit einem Vocativus oder Imperativus verbunden ist: so muß es durch keine kleine Einschnittspause von seinem Hauptworte getrennet werden. Anders verhält es sich mit dem Worte **ach**; oder wenn das Wörtchen o anstatt **ach** gebraucht wird, wie z. E. bey der zwölften Nummer geschehen könnte.

§. 106.

Wenn ein Ausruf und Frage einander folgen, so muß man nicht vergessen, die Frage zu bezeichnen, z. E.

No. 13. No. 14.



(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

CXII. Brief

Funfzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

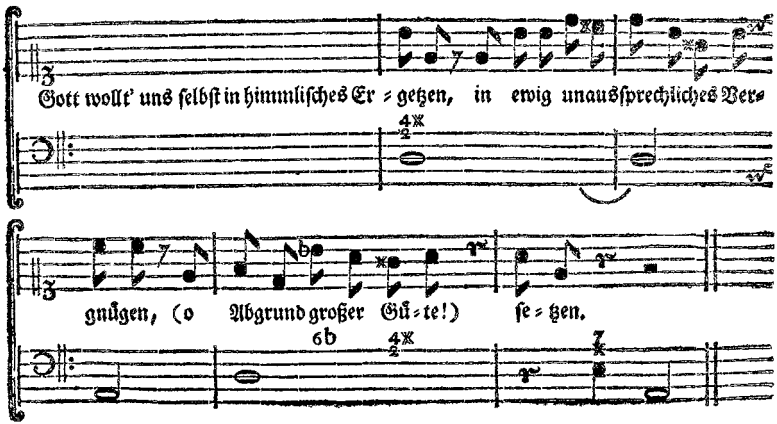
Berlin, den 25. September 1762.

Drittens
Vom Parentheſis.

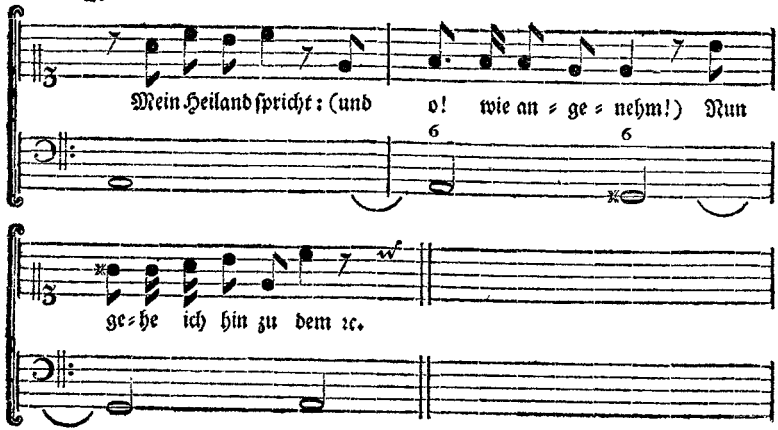
§. 107.

Unter den verſchiednen möglichen Manieren, einen eingeſchalteten Satz muſikaliſch auszudrücken, iſt überhaupt wohl diejenige die richtigſte, und zugleich für das Recitativ die bequemſte, da man ſolches mit einer etwas erniedrigten Melodie thut, nach welcher man zu der unterbrochnen Modulation zurücke kehrt, z. E.

No. 1.



No. 2.



Viertens.
Vom Denkstrich.

§. 108.

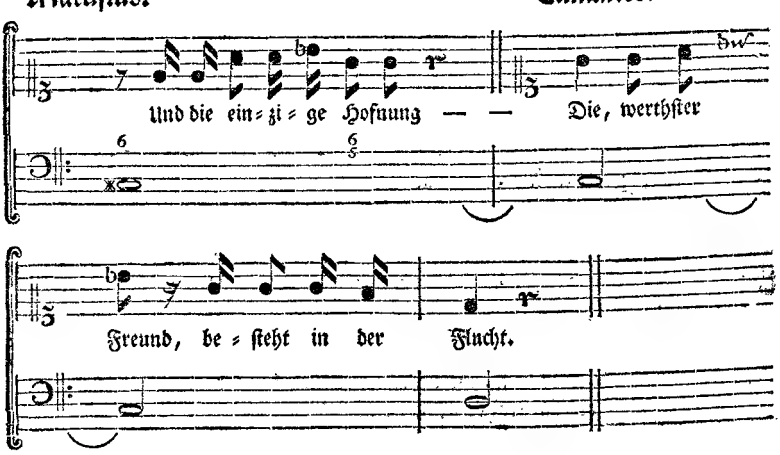
Der **Denkstrich**, der eine Ellipsin oder Aposiopesin bemerket, kann ohne Zweifel durch nichts anders, als durch eine Dissonanz, deren Auflösung entweder verzögert; oder dem Generalbaße, oder wenn es in einem dialogischen Recitativ ist, der andern unterredenden Person überlassen wird, bequem ausgedrücket werden. In der ariösen Schreibart sind hierbey zugleich die Pausen gut zu gebrauchen. Man sehe folgende Exempel von der recitativischen Schreibart.

Erstes Exempel.

Als sich **Matusius** und **Timantes** in der Oper **Demophontes**, die sowohl Graun als Haße gesetzet hat, über die Gefahr unterreden, womit ihnen der Zorn des Königs drohet: so spricht der um die Rettung bekümmerte Matusius: **Und die einzige Hofnung —**
und Timantes antwortet:
Die, werthster Freund, besteht in der Fluchт.

Es

Es mag Matuſius von freyen Stücken innehalten, um die Geſinnung des Timantes zu erfahren; oder es mag dieſer jenen unterbrechen: ſo kann Matuſius nichts anders thun, als daß er mit einer Diſſonanz endiget. Timantes hingegen muß dieſelbe, da er dasjenige, was an der Rede des Matuſius fehlet, ergänzet, auflöſen; und damit geſchicht der rhetoriſchen Figur, und zugleich der Muſik genug.



Zweytes Exempel.

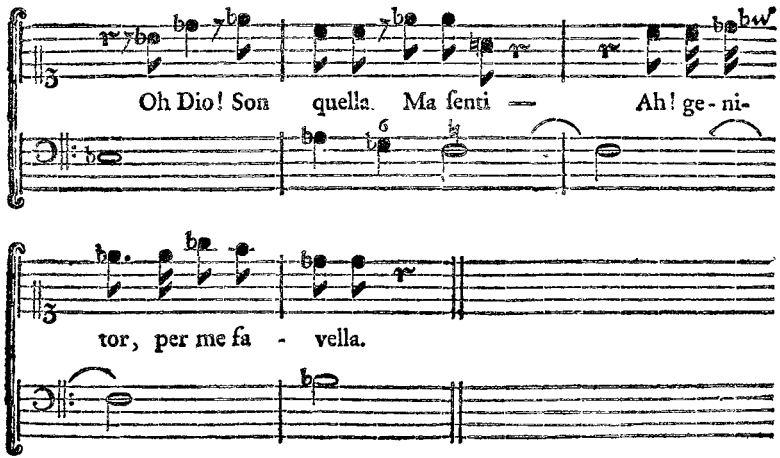
Aetius machet, in der Oper dieſes Nahmens, nach ſeiner ſiegreichen Wiederkunft aus den catalauniſchen Feldern, ſeiner verſprochnen Braut **Fulvia** den Vorwurf, daß ſie zu ehrerbietig mit ihm umgehe; und will daraus ſchlieſſen, daß ſie nicht mehr diejenige für ihn ſey, die ſie ſonſt geweſen. Sie widerlegt ſeinen Vorwurf mit den Worten:

Oh Dio! Son quella. **(O Himmel! Ich bin noch eben diejenige.**
Ma ſenti —. **(Aber, höre —.**

Hier bricht ſie ab, und erſucht ihren Vater, den Maximus, an ihre Stelle das Wort zu führen

— Ah! genitor, per me favella. **(Ach! Vater, rede du für mich.**

Dieſes hat Herr Graun auf folgende Art gegeben:



Hier iſt nicht allein die Ellipſis ſchön ausgedrücket; ſondern die Veränderung der Modulation bey *ma* (aber) zugleich ſehr glücklich angebracht worden. Die nach *ſenti* vorkommende zwiefache Pauſe kann dazu dienen, den Sänger auf die Art ſeines Vortrages aufmerkſam zu machen, wenn es der Denkſtrich nicht allein thut.

(Die Fortſetzung künftig.)

Ende des dritten Theils.

Nachricht von einem historischen, theoretischen und practischen musikalischen Lexico.

Ohne Zweifel hat sich seit dem Jahre 1732. da das **waltherſche musikaliſche Lexicon** in der Welt erschien, sehr vieles in dem Gebiete der Tonkunst zugetragen, welches keiner in diesem Buche zu finden verlangen wird. Aber vielleicht haben sich schon vorher, in dem großen Zeitraum vom Jubal bis auf Walthern, noch weit mehr Dinge ereignet, als man in diesem Buche findet —

Ich nehme es dem Herrn Walther nicht übel, daß er nicht alles, was gesagt werden konnte, gesaget hat. Es ist leichter, die Mängel eines Lexici anzuzeigen, als sie zu heben. Zu einer vollständigen Ergänzung derselben gehören die Kräfte und Bemühungen mehrer, als eines einzigen Menschen. Aber bey dem allen wird man nicht in Abrede seyn, daß es gut wäre, wenn wir ein musikalisches Lexicon hätten, worinnen nicht allein dasjenige gute zu finden wäre, was im Walther stehet; sondern wo noch mehreres, sowohl in Ansehung der Zeiten vor Walthern, als derer nach ihm, zu finden wäre; und welches doch nicht einmal die äußerliche Größe und Weitläuftigkeit des waltherschen Lexici hätte.

Ich bin, vielleicht durch die gütige Nachsicht verleitet, womit das Publicum meine bisherige wenige Bemühungen aufzunehmen beliebet, auf den Einfall gekommen, ein Lexicon von dieser Art zu schreiben. Ich nehme mir die Freiheit, den Freunden der musikalischen Litteratur, gelehrten und musikalischen Standes, mein Vorhaben hiermit zu eröfnen, und selbige, zur Unterstützung und Beförderung meiner Bemühungen in diesem Puncte, um ihren gelehrten Beytrag gehorsamst zu ersuchen. Wer an den Rand des waltherschen Lexici hin und wieder einen Irthum ausgeworfen hat; wer sowohl in Absicht auf die Historie, als Theorie und Praxin der Musik Entdeckungen gemacht, die im Walther nicht anzutreffen sind; wer als ein ehrlicher Weltbürger lebet, er mag nur etliche hundert, oder etliche tausend Thaler alle Jahre zu verzehren haben, und zugleich der Welt nützliche Dienste leistet, es mag durch historische, theoretische oder practische musikalische Ausarbeitungen, oder durch brauchbare mechanische Erfindungen geschehen; alle diejenige sind im Stande, zur Vollkommenheit meines Lexici das ihrige beyzutragen, und ich mache mir die Hofnung, daß sie, gegen Versicherung aller möglichen Erkenntlichkeit auf meiner Seite, es thun werden.

Meine Wohnung ist beständig **bey dem Herrn Hofklempner Hübner, unweit der werderſchen Kirche.** Ich ersuche jeden, den mir bestimmten Beytrag gerade mit der Post an mich zu übermachen, da die Einschlüsse manchesmal das Unglück haben, wo nicht verlohren zu gehen, jedennoch sehr lange liegen zu bleiben, ehe sie abgegeben werden. Dürfte ich noch etwas hinzufügen, so wäre es dieses, daß jeder, der mich mit seinem Beytrag beehren will, selbigen so viel als möglich beschleunigte, und ihn längstens innerhalb zween Monathen an mich gelangen ließe, weil mit dem Abdrucke des Werkes, welches im Verlag der **Weverſchen Buchhandlung** allhier in Berlin, in groß 8. mit gespaltenen Columnen und saubern kleinen Charactern, auf gut Papier gedruckt, auf künftige Ostern erscheinen wird, sogleich nach der Leipziger Michaelis-Messe dieses Jahres der Anfang gemachet werden soll. Berlin den 9ten September 1762.

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Bey dem Verleger dieſer Blätter, dem Buchdrucker, Friedrich Wilhelm Birnſtiel, zu Berlin, ſind folgende muſikaliſche Verlagsbücher um beygeſetzte Preiſe zu haben.

1. Muſikaliſches Allerley, welches dazu beſtimmt iſt, die neueſten muſikaliſchen Verſuche guter Tonkünſtler in Sing- und Spielſachen, Clavier-Violin- und Flötenſtücken, ꝛc. kleinern und größern Aufſätzen, Oden, Arien, ꝛc. Polonoiſen, Menuetten, Märſchen, ꝛc. Duetten, Trios, Fugen und Synfonien, ꝛc. characteriſirten Stücken und Sonaten, im deutſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Geſchmack, zu ſammeln, und nach und nach zum Vorſchein zu bringen. 8 Sammlungen, Fol. Berlin, jede à 16 gr. 5 Rthlr. 8 gr.

2. Kritiſche Briefe über die Tonkunſt, mit kleinen Clavierſtücken und Singoden begleitet von einer muſikaliſchen Geſellſchaft in Berlin. 1ter Band beſtehend aus 4 Theilen, 4. Berlin, 1760. 2 Rthlr. 18 gr.

3. dito deſſelben 2ten Bandes 1, 2, und 3ter Theil, jeder à 16 gr. 2 Rthlr.

4. Kleine Clavierſtücke nebſt einigen Oden von verſchiedenen Tonkünſtlern. 2 Theile, Querfolio 1760. 1 Rthlr.

5. Oden mit Melodien, 1ter Theil, Querfolio, 1760. 12 gr.

6. Nebenſtunden der Berlinſchen Muſen in kleinen Clavierſtücken. 1ſte Sammlung, Querfolio, 1762. 12 gr.

7. Kirnbergers, Joh. Philipp, Clavierübungen, mit der Bachiſchen Applicatur in einer Folge von den leichteſten bis zu dem ſchwerſten Stücken. 1ſte Sammlung, Querfolio, 1762. 12 gr.

8. dito deſſelben 2te Sammlung. 1762. 12 gr.

9. —— 1ſte Sonate, ein Trio für 2 Violinen und den Baß. Folio, 1762. 8 gr.

10. —— 2te und 3te Sonate für die Flöte Traverſiere und den Baß. 12 gr.

Kritiſche Briefe

über die

Tonkunſt,

mit kleinen

Clavierſtücken und Singoden

begleitet,

von

einer muſikaliſchen Geſellſchaft in Berlin.

Zweyter Band. Vierter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnſtiel, privil. Buchdrucker. 1763.

Wegen verſchiedner anderen Beſchäftigungen hat der Inhalt und das Regiſter über die vier Theile dieſes zweyten Bandes nicht zu rechter Zeit fertig werden können. Man wird beydes mit dem erſten Theile des dritten Bandes zugleich ausgeben.

CXIII. Brief

Sechzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 2. October 1762.

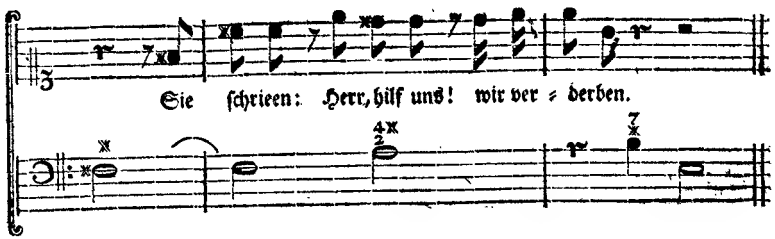
Fünftens
Vom Colo beym Anführen.

§. 109.

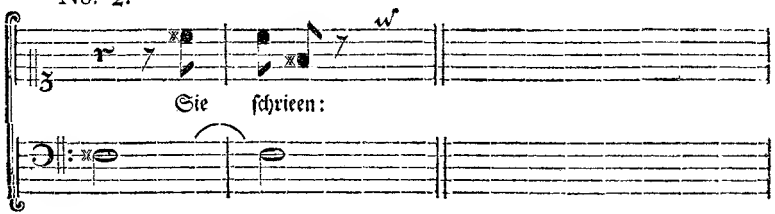
Das **grammatiſche Colon bey Anführung eigner oder fremder Worte** kann bald durch einen bloſſen Einſchnitt in der Melodie, bey bleibendem Baße; und bald durch die Formeln des Quaſiſchluſſes, und zwar beſſer mit einer ſteigenden als fallenden Melodie ausgedrücket werden. Denn natürlicher Weiſe läſſet man beym Anführen nicht die Stimme ſinken, ſondern man erhebt ſie vielmehr. Uebrigens iſt es gut, ſobald die fremden Worte ꝛc. ihren Anfang nehmen, die Modulation zu verändern, wenn ſonſt nicht andere Umſtände im Wege ſind.

Erſtes Exempel.

No. 1.

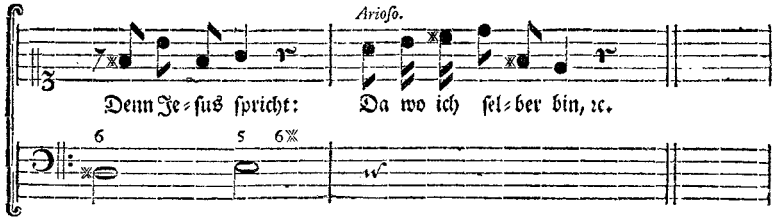


No. 2.



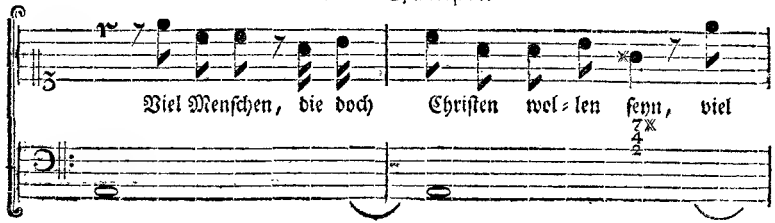
Obgleich der Einschnitt mit der absteigenden Quintenformel von der zweyten Nummer sehr häufig ehedessen beym Anführen gebrauchet worden ist: so ist doch der mit der aufsteigenden von der ersten Nummer aus vorhin angeführten Ursachen dennoch besser.

Zweytes Exempel.

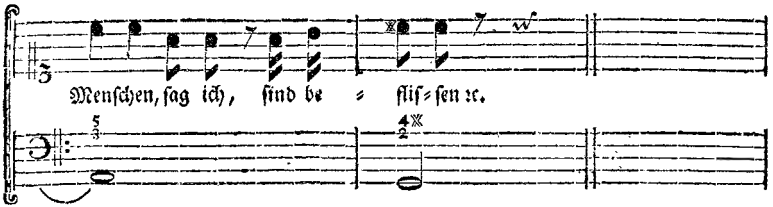


Die nach dem Colo, schon auf der Pause, sich verändernde Harmonie, und das darauf folgende Arioso, unterscheidet das Angeführte ohne Zweifel sehr genau von dem vorhergehenden.

Drittes Exempel.



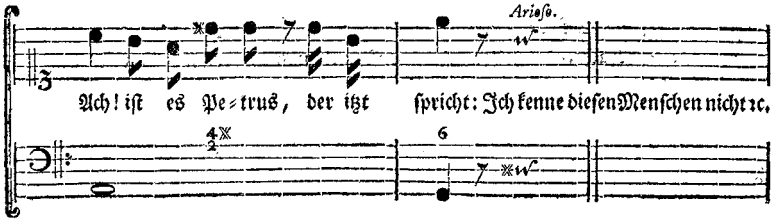
Da



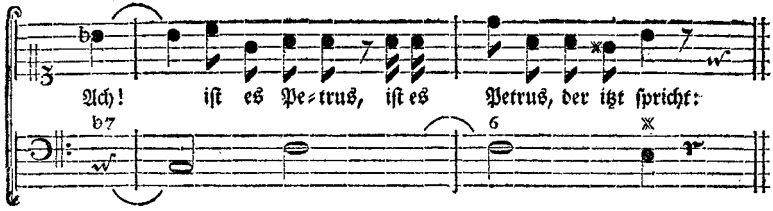
Da zwiſchen den Wörtern **viel Menſchen**, und **ſag ich**, ein ſchwebendes Comma iſt, welches der Sänger mit einem kurzen Einhalt bezeichnen muß, wenn gleich keine Pauſe da ſtehet; und da nach **ſag ich**, ein durch eine Pauſe angezeigter ähnlicher Einhalt Statt findet: ſo iſt bey dieſer Art von Anführung, die nicht leicht zu componiren iſt, die Anführung ſo gut als möglich ausgedrücket worden.

Viertes Exempel.

No. 1.

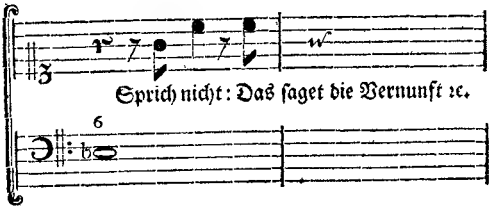


No. 2.



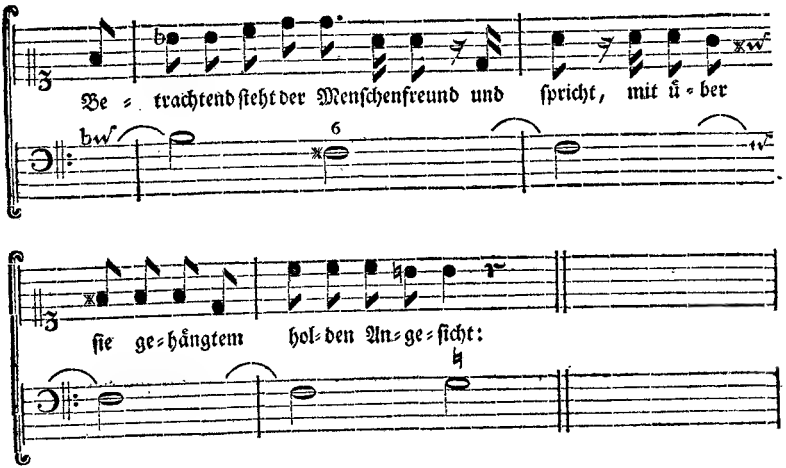
Hier kommt eine Anführung und Frage zuſammen, wovon jene gänzlich in dieſe übergeht.

Fünftes Exempel.



Zu der Anführungsformel geſellet ſich hier annoch der auf **nicht** gehörige rhetoriſche Accent, wovon ſchon jedes die erhöhte Melodie verlanget.

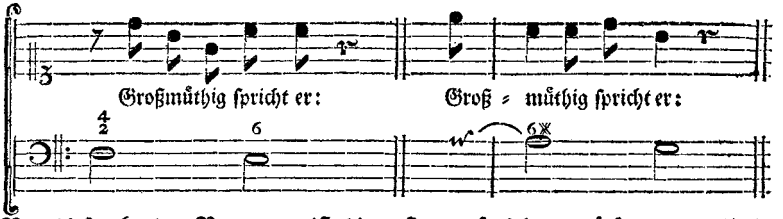
Sechſtes Exempel.



Der Anführung iſt ſchon bey **und ſpricht** Recht geſchehen, weswegen bey **Angeſicht** der gemeine, nemlich der fallende Quaſiſchluß gebraucht wird.

Siebentes Exempel.

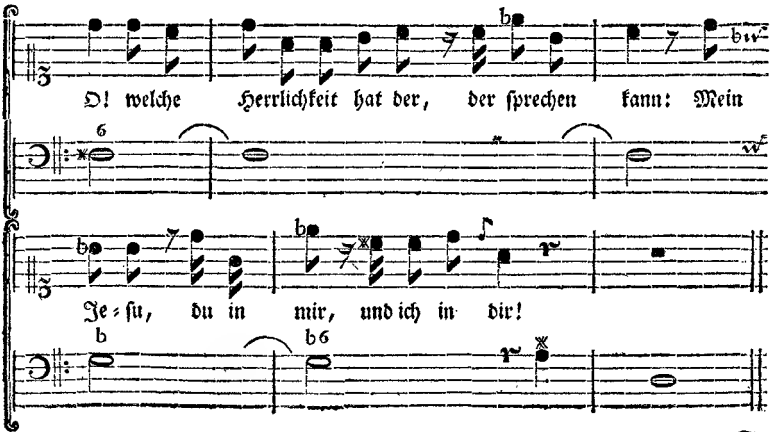
No. 1. No. 2.



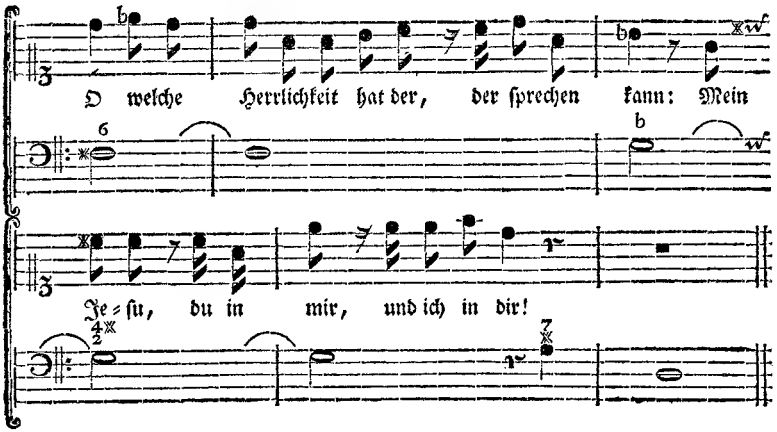
Von diesen beyden Nummern ist die erste um soviel ausdrückender, weil die Worte **spricht er** nicht allein mit erhöhter Stimme, und so wie in der natürlichen Rede, mit einem weiblichen Metro, ausgesprochen werden; sondern weil auch der ganze Schwung der Melodie in Absicht auf den dem Sprechenden zukommenden Ton malerisch ist, so wie es die zweyte Nummer seyn würde, wenn man die Worte: **demüthig spricht er**, darunter setzte.

§. 110.

Ein gewisser berühmter Componist hat einmal das Colon beym Anführen durch eine Dißonanz zu bezeichnen versuchet, die sich zum Anfang der angeführten Worte auflöset, als:

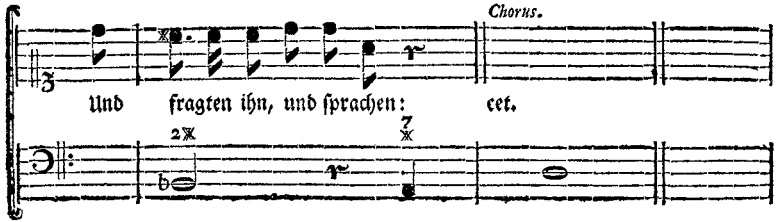


So scharfsinnig und wohl ausgedacht dieses Kunststück zu seyn scheinet: so ist es fürs erste wider die Natur der Interpunction, indem die Deutlichkeit darunter leydet. Wenn man hernach bedenket, daß der Ausruf: **o! welche Herrlichkeit hat der, der sprechen kann**, eine gewisse Versicherung enthalten, und keinen Zweifel erregen soll: so siehet man, daß der Ausdruck mit der Dissonanz nicht das ist, was er seyn soll. Der folgende einfältige Ausdruck, der in der Folge ebenfalls nach D mol hinleitet, scheinet mir dem Verstande des Textes anbequemter, und also wahrer zu seyn; nemlich:



§. III.

Es ist ein Fehler, das Colon beym Anführen durch eine ganze Cadenz zu bezeichnen, z. E.



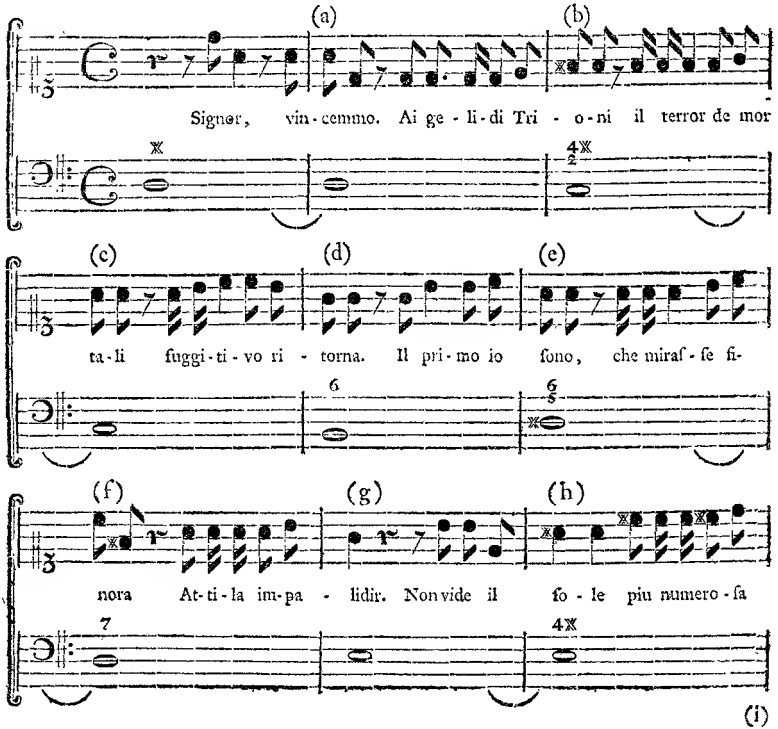
Sech=

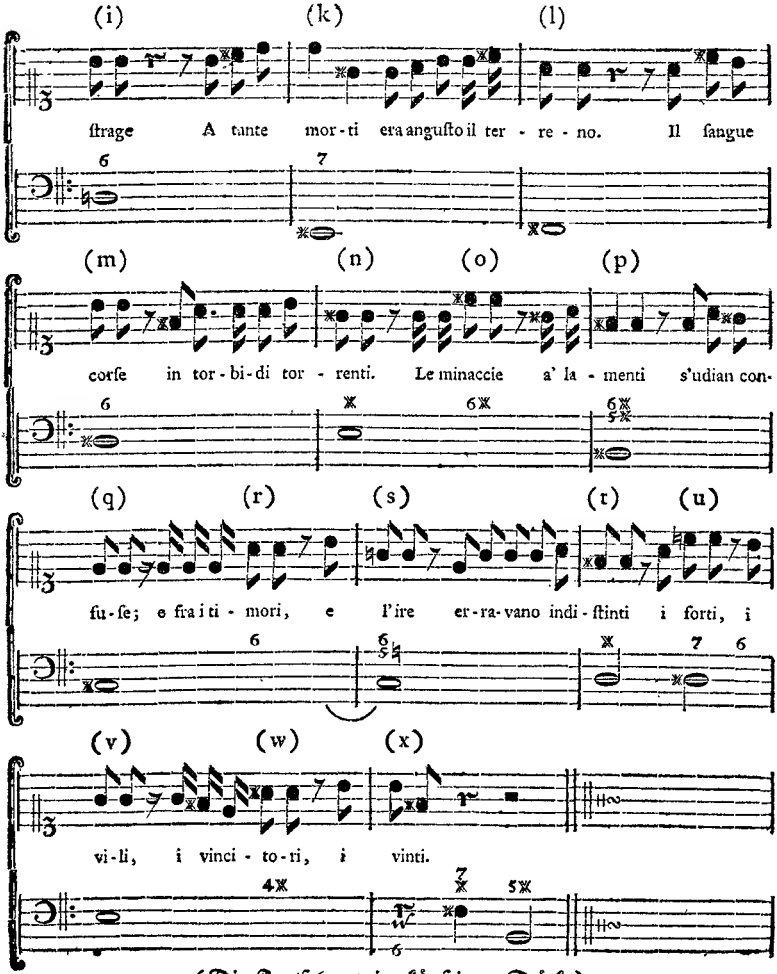
Sechstens
Generalexempel über den Ausdruck der grammatischen und rhetorischen Unterscheidungszeichen.

§. 112.

Bevor man sich zur Betrachtung der folgenden Exempel wendet, beliebe man das zurücke zu lesen, was im §. 97. 98. und 99. Seite 364. und 365, von der Reduction der verschiednen grammatischen Abtheilungszeichen **auf drey**, und von der Anwendung der musikalischen Unterscheidungszeichen auf selbige, gesaget worden ist.

Erstes Exempel. Aus dem Ezio des Herrn Capellm. Haße.





(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

CXIV. Brief

Siebzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 9. October 1762.

§. 113.

Um die Compoſition des vorhergehenden Textes, der aus der Oper **Aetius** genommen iſt, deſto beſſer im Ganzen einſehen zu können, will ich die zu Dresden davon bekannt gemachte poetiſche Ueberſetzung für die Leſer in der deutſchen Sprache voranſchicken. Selbige lautet folgendermaßen:

„Wir haben, Herr, geſiegt. Der, der durch ſeine Macht
„Der Menſchen Schrecken war, ſucht gegen Mitternacht
„Sein Heil in ſeiner Flucht. Es iſt noch nicht geſchehen,
„Daß man den Attila ſich hat verfärben ſehen.
„Solch Metzeln hat wohl noch die Sonne nie erblickt.
„Die Erde wurde faſt von Todten eingedrückt.
„Man ſah vergoſſen Blut in ganzen Strömen fließen.
„Man konnte eigentlich vor dem Geſchrey nicht wiſſen,
„Was Drohn, was Winſeln war. Man kennte auch nicht mehr
„Die Ueberwundenen vor ihren Siegern ſehr.

§. 114.

Da unter allen hier vorkommenden Puncten nur der letzte bey *(x) i vinti* vollkommen iſt; alle übrige aber unvollkommen ſind, und nur **anſtatt des zergliedernden Semicoli** ſtehen: ſo hat der Componiſt auch nirgends als am Ende des Textes nemlich bey *i vinti* eine vollkommene Cadenz gebraucht; und alle übrige unvollkommne Puncte mit einem Quaſiſchluſſe abgefertiget. Dieſe **unvollkommnen Puncte** finden ſich

a) bey *vincemmo*. Weil der Periode nur aus zwey Worten beſtehet, und alſo ſehr kurz iſt: ſo wird er durch eine bloße ſchwebende Abſatzformel; und zwar, bey liegenbleibender Harmonie, durch einen bloſſen **conſonirenden Einſchnitt** in der Melodie (CX. Brief, Seite 360.) ausgedrückt.

d) bey *ritorna*. Hier wird der Periode mit einem Quasischluß, der vermittelst der Umkehrung von einer ganzen Cadenz abstammet, geendiget. (CX. Brief, Seite 358. bey der siebenten Nummer.)

g) bey *impalidir*. Wieder ein Quasischluß, wovon man, wie von allen folgenden, auf der angeführten Seite 358, und 359. ähnliche Formeln gesehen hat.

i) bey *strage;*

l) bey *terreno*, und

n) bey *torrenti.*

q) bey *confuse* würden einige ein **Colon**; andere aber nur ein bloßes **Comma**, im Schreiben gebrauchen. Nach den wahren Grundsätzen der Interpunction aber gehört ein **Semicolon** dahin, das, wenn der nachfolgende Periode nicht mit der Copula *e* (**und**) anfienge, mit einem uneigentlichen Puncte, so wie vorhero geschehen, vertauschet werden könnte. Der hier vom Componisten gebrauchte Quasischluß siehet dem bey *impalidir* (g) ähnlich.

§. 115.

In dem zweyten Perioden, der gleich hinter (a) anfänget, und sich bey (d) *ritorna* endiget, sind **zwey schwebende ungeschriebne Commata** vorhanden, wovon das erste (b) *ai gelidi Trioni*, vermittelst einer schwebenden Absatzformel, bey welcher sich der Baß verändert, (Brief CX. Seite 362. bey der siebzehnten Nummer,) ausgedrückt wird. Das zweyte (c) *il terror de mortali* wird mit einem bloßen Einschnitt in der Melodie, bey liegenbleibender dissonirenden Harmonie, angezeiget.

§. 116.

In dem dritten Perioden, der bey (g) *impalidir* sich endiget, sind zwey Commata. Das erste bey (e) *sono* ist, grammatisch betrachtet, vollkommen; kann aber, wegen der sich darauf beziehenden Folge, nicht anders als ein unvollkommnes Comma behandelt werden, so wie geschehen ist. Das andere bey (f) *sinora* ist schlechterdings unvollkommen.

§. 117.

In dem vierten Perioden ist bey (h) *sole;* in dem fünften bey (k) *morti;* in dem sechsten bey (m) *corse;* und in dem siebenten bey (o) *minaccie* und (p) *lamenti*, ein unvollkommnes Comma vorhanden. Von (r) *timori* an bis zu

(w)

(w) *vincitori* sind nichts als unvollkommne Commata im Texte, wovon aber der Componist zwey, nemlich das bey (t) *indistinti*, und das bey (v) *vili*, mit den Formeln eines Quasischlusses, (die sonsten nur einem ganzen Commati zukommen, welches anstatt eines grössern Unterscheidungszeichens stehet;) deswegen ausgedrücket hat, weil die Nothwendigkeit der vielen Einschnitte und Absätze allhier in den Arten der Absätze eine Veränderung verlanget. Man findet diese Einschnitte und Absätze bey r, s, t, u, v, w und x.

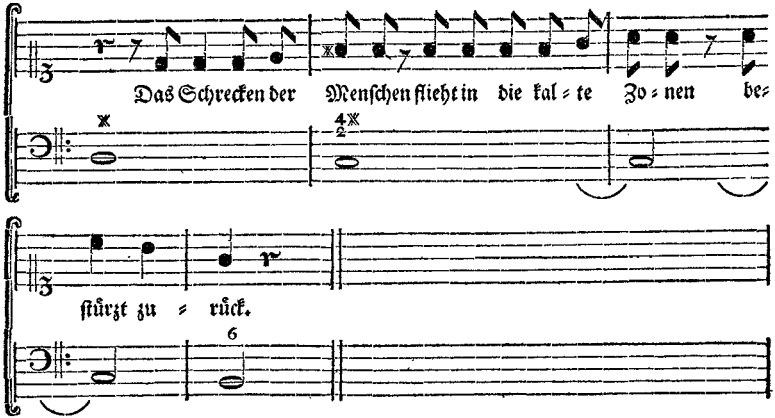
§. 118.

Was die **Modulation** überhaupt betrifft, so kann nichts natürlicher seyn, als die Abwechselung der Tonarten. Das Recitativ fänget mit der D dur Harmonie an; gehet bey (b) *Trioni* ins G dur; von dannen bey (e) *sono* ins E mol; bey (h) *sole* ins H mol; bey (k) *morti* ins Fis mol; bey (m) *corse* ins E dur; bey (o) *minaccie* ins Cis mol; bey (r) *timori* ins A dur; bey (s) *l'ire* ins D dur; bey (u) *forti* ins E mol, und bey (w) *vincitori* ins H mol. Was aber die **Modulation in Absicht auf den Text** belanget, so bleibet selbige niemals länger **in ebenderselben Tonart, als solange ebenderselbe einfache Periode dauert.** Das ist, es werden niemals zween oder mehrere Perioden in ebendemselben Ton und Modo vorgetragen. Doch verändert sich auch niemals **die Harmonie, als von einem Perioden zum andern.** (XCVIII. Brief, Seite 263. §. 12.) Der erste Periode (Signor vincemmo) ist in D dur. Zum Anfange des zweyten, auf dem erstern schwebenden Absatze bey Trioni, wird die Modulation nach G dur hingelenket, worinnen dieselbe bleibt, bis der erstere schwebende Absatz des dritten Perioden, bey (e) eine neue Harmonie, nemlich das E mol ankündiget, welches für diesen Periodeu bestimmt ist, und so weiter. In dem ganzen Exempel findet sich hierwider keine Ausnahme, als am Ende, wo die vielen Einschnitte kommen; und wo in eben demselben Perioden, zur Vermannigfaltigung dieser Einschnitte, die Harmonie etwas mehr, als die Regel der Modulation sonst verlanget, verändert worden ist.

§. 119.

Wenn oben gesaget worden ist, daß **die Absätze mit steigenden Noten** ehedessen erstaunlich gemartert worden sind, (Seite 367. Brief CXI.) und daß solche nirgends anders Platz finden, als da wo eine Frage, oder Ausruf, oder besondere Emphasis hingehöret: so ist zu merken, daß, wie auch aus den ebendaselbst vorgekommnen Exempeln erhellet, solches von den periodischen Absätzen; nicht aber von den schwebenden zu verstehen ist, als welche letztere die

Melodie nur aufhalten, aber nicht endigen sollen; und die Erhöhung der Noten bey selbigen geschicht nur, theils zur Veränderung, theils um dem recitativischen Gesange dadurch, der untergelegten Harmonie zu Folge, einen gewissen Schwung zu geben, u. s. w. Doch ist es auch möglich, daß öfters ebenfalls eine Emphasis damit verbunden seyn kann. Wenn man von den schwebenden Absätze die kleinen Pausen hinwegthut, (als welche nur hauptsächlich der unerfahrnen Sänger wegen gebraucht werden;) und den Gesang anders schreibet: so ist deutlich zu sehen, daß die Erhöhung der Noten bey selbigen nicht dasjenige saget, was sie bey den periodischen Absätzen vorstellet. Man sehe das folgende Exempel:



Man mache in selbigem nach dem Einschnitt auf **Menschen**, und **Zonen**, im zweyten und dritten Tacte keine Pausen, als:

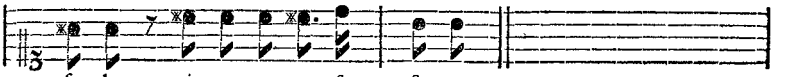
Nun wird man empfinden, daß es mit der Melodie eines schwebenden Absatzes eine ganze andere Bewandtniß haben kann, als mit der eines periodischen Absatzes. Man applicire dieses auf die mit steigenden Noten geschehende schweben-

de

de Abſätze in dem haßiſchen Exempel. Die periodiſchen werden in demſelben überall, wie es die Natur des Textes erfordert, fallend geendiget.

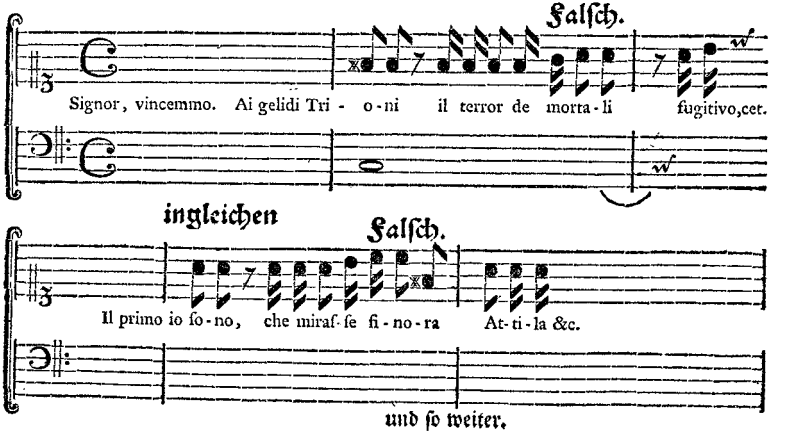
§. 120.

Aus dem vorhergehenden §. iſt leichtlich zu begreiffen, daß es im Grunde einerley iſt, ob nach den ſchwebenden Abſätzen eine Pauſe gebrauchet wird oder nicht. Weil aber die Pauſen unerfahrnen Sängern zu ſtatten kommen, wie ſchon geſagt iſt: ſo iſt die Schreibart mit den kleinen Einſchnittspauſen der andern vorzuziehen; um ſo vielmehr, weil in ſelbiger ſo geſchrieben wird, wie man ſinget, nemlich mit einem kleinen Einhalte. Dieſem zu Folge würde der ſchwebende Abſatz bey (h) *ſole* in dem Exempel, wovon die Rede iſt, beſſer mit zwey Achttheilen, und einer darauf folgenden Achttheilspauſe; mithin der ganze Tact auf folgende Art geſchrieben:



§. 121.

Daß die Tacteinſchnitte überall der Natur des viertheiligen Tacts gemäß geſetzet worden ſind, giebet der Augenſchein; und es würde falſch und verwerflich geweſen ſeyn, wenn ſelbige anders wären geordnet worden, z. E.



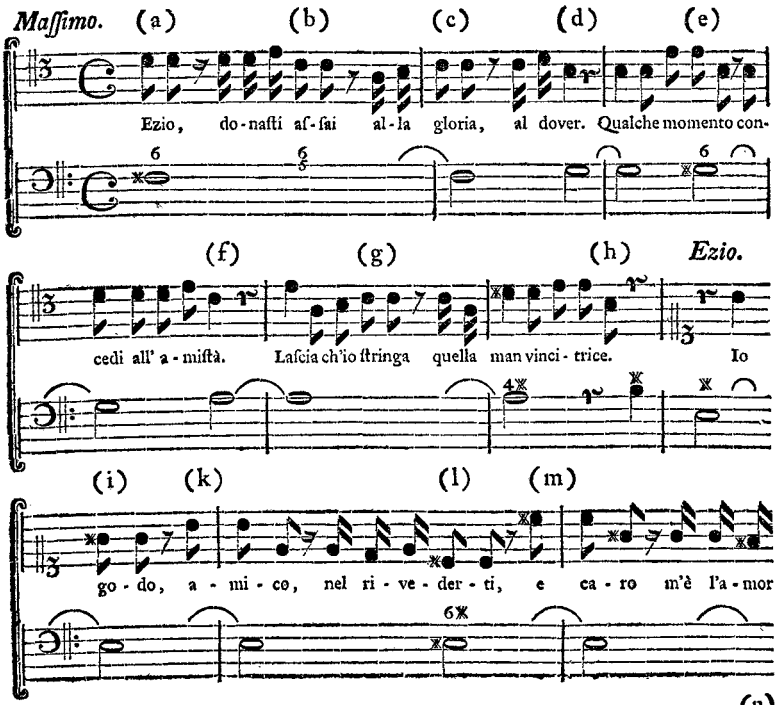
§. 122.

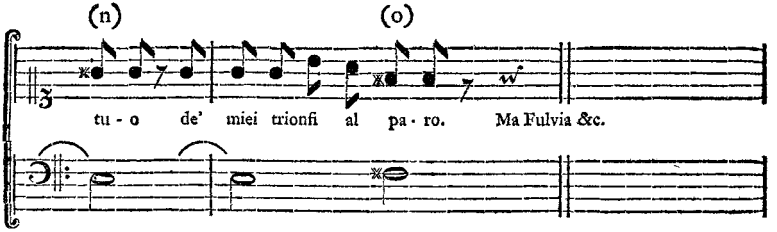
Zweytes Exempel. Aus dem Ezio des Herrn Haße.

Ich werde die poetiſche Verdeutſchung, ſo wie ſie zu Dresden gemacht iſt, davon voranſchicken.

Maximus. „Du haſt nun, Aetius, der Ehre gnug gethan,
„Und deine Pflicht erfüllt. Nun hör die Freundſchaft an;
„Die kann dich auch wohl auch auf kurze Zeit verlangen.
„Drum laß die Siegerhand von deinem Freund umfangen.

Aetius. „Die Freundſchaft freuet mich, die mir itzt widerfährt;
„Und du biſt mir ſo ſehr als meine Siege wehrt.





Bey den **Vocativis** findet ein ſchwebendes Comma Statt, wie aus der grammatiſchen Lehre von der Interpunction bekannt iſt. Daſſelbe iſt allhier zum Anfange des Recitativs bey (a) **Ezio** durch einen kleinen Einſchnitt in der Melodie bezeichnet worden. Bey (d) *dover* wird der Periode, der einen uneigentlichen Punct enthält, mit einem Quaſiſchluſſe geendigt. Die in dieſem Perioden vorkommende Wortfigur **Aſyndeton**, (vermittelſt welcher entweder mehrere Subjecte oder Prädicate ohne die Copulam **und** hintereinander vorgebracht werden können, und zwiſchen deren jedem ein kurzer Einhalt Statt findet,) iſt zwiſchen (c) und (d) bey *gloria* mit einem Einſchnitt in der Melodie ausgedrückt worden. Im erſten Exempel war am Ende des Recitativs, zwiſchen *i forti, i vili, i vincitori, i vinti*, ein langes Aſyndeton vorhanden.)

§. 123.

Die ſchwebenden Commata in dem erſten Perioden dieſes zweyten Exempels wurden alle mit liegenbleibender, theils conſonirender Harmonie, wie bey (a) *Ezio*, theils dißonirender, wie bey (b) und (c) *aſſai* und *alla gloria*, ausgedrücket. In dem zweyten Perioden, der bey (f) *amiſtà* mit einer halben Punctsformel ſchlieſſet, iſt theils zur Veränderung der Art der Einſchnitte, theils um die Harmonie nach A mol zu lenken, das ſchwebende Comma bey (e) *qualche momento*, mit einem fortgerückten Baße bezeichnet worden.

§. 124.

Einige Scribenten würden den erſten Perioden von dem folgenden durch ein **Colon** bey (d) *dover* unterſchieden haben. Vielleicht hätten andere gar nur ein **Semicolon** genommen. Dem ſey wie ihm wolle, ſo iſt bey *dover* ein völliger Verſtand, und alſo ein Periode vorhanden, der in der Muſik den Ausdruck **eines Puncts**, wiewohl nur eines **uneigentlichen**, erfordert.

§. 125.

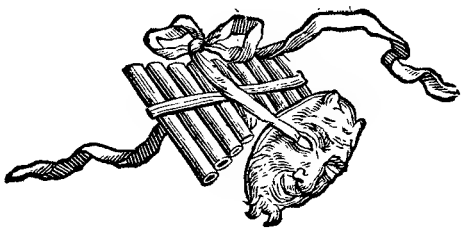
§. 125.

Man bemerke, daß in dem erſten Perioden nicht mehr als eine einzige Tonart, nemlich die von G dur, vorhanden iſt. Der zweyte Periode fänget der Natur der recitativiſchen Singart gemäß, und damit der Baß nicht alle Augenblicke verändert werden möge, in eben der Tonart an; verläſſet aber ſolche durch Veranlaſſung des Einſchnitts bey (e) *momento*, allwo der Ton beſtimmet wird, nemlich A mol, in welchem er ſeine Lauffbahn vollführen ſoll.

§. 126.

Der dritte Periode, der mit *laſcia* anfängt, behält, wie der vorhergehende, die zum Grunde liegende Harmonie und Tonart anfänglich bey. Nachdem aber das ſchwebende Comma bey (g) *ſtringa* durch einen Einſchnitt bezeichnet worden: ſo kommt die dritte Tonart, und zwar E dur, zum Vorſchein, in welcher der Periode bey (h) *vincitrice*, vermittelſt einer **ganzen Cadenz** geendigt wird.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)



CXV. Brief

Achtzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 9. October 1762.

§. 127.

Man kann die Frage aufwerfen, ob bey *vincitrice* (h) eine ganze Cadenz nöthig iſt. Wenn man bedenkt, daß Aetius nichts anders thut, als daß er das freundſchaftliche Compliment des Maximus beantwortet, und alſo der Gegenſtand der Rede nicht abgeändert wird, ſo gehöret keine ganze Cadenz, ſondern nur eine periodiſche Abſatzformel dahin. Wenn man aber wieder betrachtet, daß die Rede des Maximus vollſtändig iſt; daß ſie mit keiner Frage oder keinem Denkſtrich ſchlieſſet, und daß die Rede aus drey Perioden beſtehet, und alſo ziemlich lang iſt: ſo ſcheint es ganz billig zu ſeyn, eine ganze Cadenz zu gebrauchen. Ueberhaupt iſt es in dialogiſchen Recitativen ſchwerer, als in monologiſchen, den wahren Sitz der ganzen Cadenzen zu treffen. Da man unterdeßen in gewiſſen Fällen, wie man davon in dem erſten Exempel §. 117. eine Probe gehabt hat, ſtatt einer ſchwebenden Abſatzformel, eine periodiſche zu gebrauchen, nicht leicht umhin kann: ſo iſt es auch kein Fehler, wenn die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, und zumal in zweifelhaften Fällen, ſtatt einer Cadenz eine periodiſche Abſatzformel, oder ſtatt dieſer jene zu nehmen. Ein anders wäre es, wenn jemand ganze Cadenzen machte, wo nur ſchwebende Abſatzformeln hingehören; oder wenn eine dißonirende ſchwebende Abſatzformel genommen würde, da wo eine ganze Cadenz gemachet werden muß. Das wäre der ärgſte Schnitzer, es mag in der recitativiſchen oder ariöſen Schreibart ſeyn.

Da indeßen das gewiſſere allezeit dem ungewiſſern vorzuziehen iſt: ſo wäre, um auf unſer Exempel zurückzukommen, die Rede des Maximus, meines Erachtens, beſſer mit einer periodiſchen Abſatzformel; als mit einer ganzen Cadenz geendiget worden. Dieſe leztere hätte, wiewohl elliptiſch, beßer bey (o) *al*

paro Statt gefunden, weil daselbst die gegenseitigen Complimente aufhören, und eine ganz andere Materie aufs Tapet gebracht wird. Ich will die Worte herseßen, und die Sache der Beurtheilung andrer überlassen.

Ezio. Jo godo, amico,
Nel rivederti, e caro
M'è l'amor tuo de' miei trionfi al paro.
Ma Fulvia ove si cela?
Che fa! Dov'è? Quando ciascun s'affretta &. &.

§. 128.

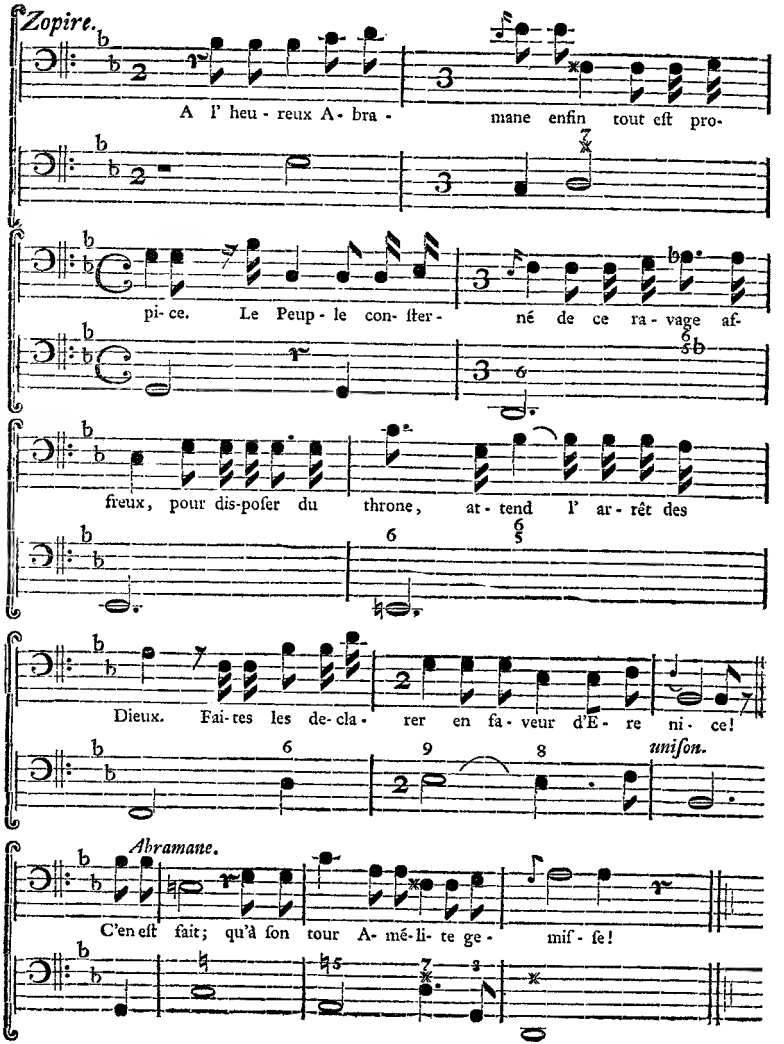
Den Rest des zweyten Exempels mit einigen Anmerkungen annoch zu erläutern, so bemerke man den Ausdruck der **schwebenden Commatum** bey (i) *godo* und (k) *amico* mit Einschnitten: und den Ausdruck des **ganzen Commatis** bey (l) *rivederti* mit einer bey fortrückendem Baße geschehenden schwebenden Absatzformel. Da anstatt des Commatis allhier, sowohl ein Colon als Semicolon, und also ein grösseres Unterscheidungszeichen gebraucht werden könnte: so hätte bey (l) *rivederti* ebenfalls eine periodische Absatzformel gebraucht werden können. Es wäre aber alsdenn die Harmonie nach einem andern Tone hingelenket worden. Die Einschnitte bey (m) und (n) wegen der schwebenden Commatum, wovon gleichwohl das erstere bey (m) *caro* allenfalls hätte können übergangen werden, kommen noch zulezt in Betracht.

Drittes Exempel.

Aus der Oper Zoroaster vom Herrn Rameau.

Ich habe mich oben an einem Orte verbindlich gemacht, mit Beybehaltung ebendeßelben Textes den Unterscheid zwischen dem französischen und italienischen Recitativ zu zeigen. Ich werde hiemit mein Versprechen erfüllen, und zugleich jedes Recitativ, nöthigen Unterrichts wegen, mit Anmerkungen erläutern. Das französische Recitativ des Herrn Rameau lautet folgendermaßen:

Zopire.


Zopire.
A l' heu - reux A - bra - mane enfin tout eſt pro-
pi - ce. Le Peup - le con- ſter - né de ce ra - vage af-
freux, pour dis-poſer du throne, at - tend l' ar - rêt des
Dieux. Fai-tes les de-cla - rer en fa - veur d'E - re ni - ce!
unison.
Abramane.
C'en eſt fait; qu'à ſon tour A- mé-li- te ge - miſ - ſe!

§. 129.

Man bemerket in diesem Recitativ

1) wie bald der Zweyzweytheil, bald der Drey- und bald der Viervierntheiltact genommen, und also die Tactart verschiedentlich abgeändert wird;

2) wie die Singstimme eher, als der Generalbaß im Recitativ anhebet;

3) wie die Glieder der Perioden nirgends durch kleine Einschnittspausen von einander unterschieden werden. Alles gehet in einem Athem fort; und damit ja nicht mehr Sylben in einem Verse zum Vorschein kommen, als der Poet gezählet hat: so werden just da, wo es nicht seyn sollte, Elisionen angebracht, nemlich zwischen *Abramane* und *enfin;* und zwischen *trône* und *attend.*

4) wie die Melodie ihrer Wendung nach nicht viel von der Melodie eines ariösen Tonstücks im französischen Geschmack unterschieden ist;

5) wie die Harmonie fast bey jedem Worte, wenigstens meistens vor der Zeit, verändert wird, und der Baß nicht sehr lange liegen bleibt;

6) wie in der Harmonie die Signatur des gebundnen Nonenaccords erscheinet. Im italienischen Recitativ wird nur bey dem liegenden characteristischen Septimenaccorde die None vermittelst einer Art von Ueberschlag gebraucht.

7) wie in dem Generalbaße kleinere Noten als das Viertheil vorkommen. Im simpeln italienischen Recitativ findet nur bey den Cadenzen das Viertheil Statt; das Achttheil aber nirgends.

8) wie in dem Gesange ariöse Baßpaßagen gebraucht werden, als z. E. der Gang bey *affreux* und bey *Erenice.* In dem italienischen Recitativ herrschet einerley Art von Gesang, es mag im Diskant, Alt, Tenor oder Baße componirt werden, wie schon oben erinnert worden.

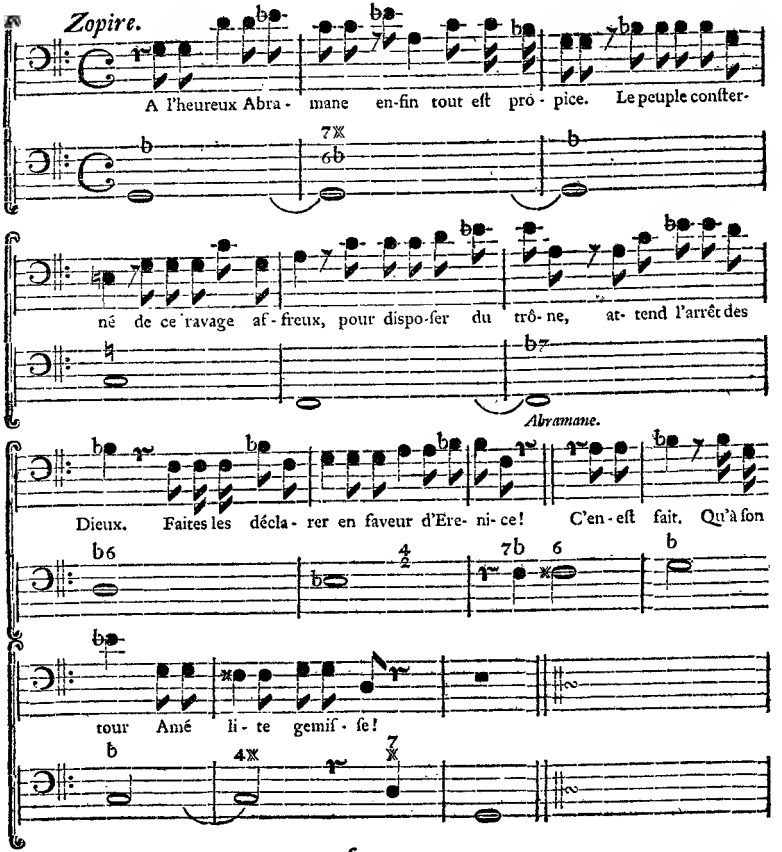
9) wie der Schlüssel eine ordentliche Vorzeichnung von G mol hat; Zeichen daß der Componist sich vorgesetzet hat, innerhalb den Gränzen dieser Tonart, in Ansehung der Modulation, zu bleiben.

§. 130.

Verschiedne Musiker haben versuchet, dem französischen Text des vorhergehenden Recitativs ein italienisches Gewand zu geben, und mir erlaubet, meine Gedanken darüber freymüthig zu sagen. Hier sind ihre Ausarbeitungen.

Zopire.

No. 1.



§. 131.

Der unerfahrne Sänger wird in dem vorhergehenden Recitative keine Mühe haben, die Oerter zu finden, wo er einen kleinen Einhalt anzubringen hat. Der Componiſt hat ſie ihm mit kleinen Pauſen vorgemalet. Nur ſcheint es mir,

als wenn zum Anfange des zweyten Perioden der erstere schwebende Absatz nicht an seinem rechten Orte gebracht wäre. Es hat ihn der Componist bey *consterné* gesetzet, und meines Erachtens stünde derselbe richtiger bey *peuple*. Denn wenn in dem Perioden: *le peuple consterné de ce ravage affreux, pour disposer du trône, attend l'arrêt des Dieux*, die ersten sieben Wörter das Subject, und die acht übrigen das Prädicat ausmachen, im Ganzen betrachtet: so unterscheiden sich, in der Zergliederung des Satzes, die sieben ersten Wörter wiederum in ihr Subject und Prädicat; und wenn alsdenn die beyden ersten Wörter, nemlich *le peuple* das Subject enthalten: so machen die fünf folgenden, nemlich *consterné de ce ravage affreux* das Prädicat aus, und da ist folglich nichts natürlicher, als daß bey *le peuple* der nöthige Einhalt deutlich angezeiget wird; nicht aber bey *consterné*. (**Man sehe den *CVII.* Brief, Seite 338. drittes und viertes Exempel.**)

§. 132.

In der Mitte dieses zweyten Perioden, bey dem Worte *affreux*, hat der Componist einen periodischen Absatz, mit einer steigenden Melodie, und also fragenmäßig angebracht. Wenn aber die Melodie deßwegen steigend abgesetzet worden ist, um das Wort *affreux* besonders hervorstechen zu lassen: so ist bekannt, daß, wenn nicht zwey adversative Beywörter mit einem selbstständigen Nennworte verbunden werden; oder wenn das Beywort nicht zur Aufhebung eines andern gebraucht wird: die Emphasis alsdenn auf dem selbstständigen Nennworte, allhier *ravage*, haftet. Hätte aber der Componist das Beywort *affreux* des rhetorischen Accents würdiger gehalten, als das Wort *ravage:* so hätte er besser gethan, einen schwebenden Absatz allhier gebrauchen, weil der Satz grammatisch zusammenhänget, ob er gleich eine logische Theilung hat. **Man lese den *CXI.* Brief, Seite 367. und setze das Exempel des Componisten zu den daselbst angeführten Marterformeln.**)

§. 133.

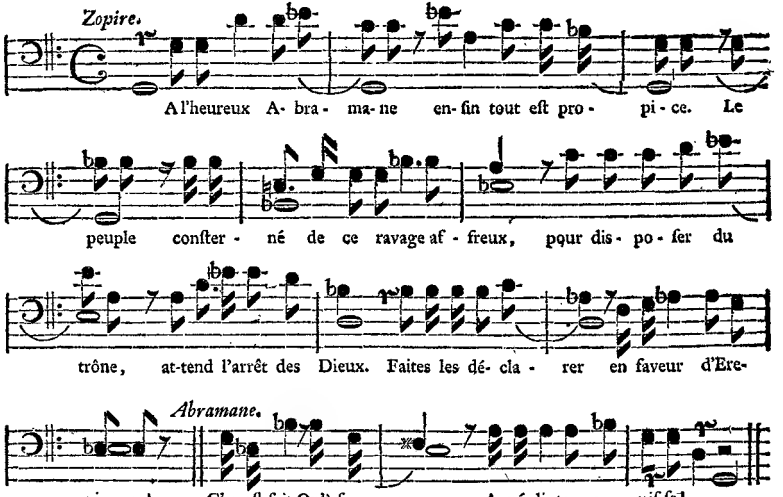
Wenn man auf die Modulation zwischen dem zweyten und dritten Perioden Achtung giebt: so findet man, daß der zweyte bey den Wörtern *l'arrêt des Dieux* mit einem Quasischlusse in B dur; und der dritte mit einer elliptischen Cadenz in B dur endiget. Dieses beleidiget die Regel der Mannigfaltigkeit; und der dritte Periode sollte nach einer andern Tonart hingelenket werden. (**Man sehe den *XCVIII.* Brief, Seite 263. §. 12.**

§. 134.

§. 134.

Zu Folge dieſer Anmerkungen könnte das vorhergehende Recitativ auf folgende Art umgeformet werden:

No. II.

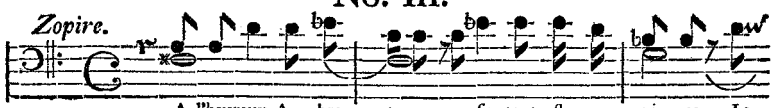


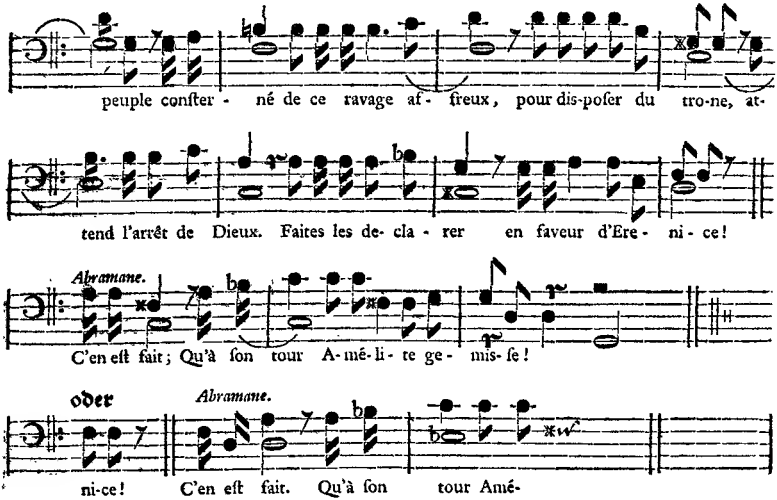
Um die in den Wörtern *conſterné* und *affreux* liegenden beſondern Begriffe mit einigem Nachdruck empfinden zu laſſen, wird die dazu gebrauchte Art und Folge der Harmonie nicht unbequem ſeyn.

§. 135.

Ich komme zu einem andern Verſuche über den vorhergehenden Text.

No. III.





Es iſt bey dieſer Ausarbeitung nichts weiter anzumerken, als

1) daß der Quaſiſchluß mit der ſteigenden Melodie bey *Erenice* ſehr wohl angebracht iſt, theils wegen des auf dieſem Worte haftenden rhetoriſchen Accents; theils weil der ganze Periode ein Ausruf iſt, der beßer mit der Terz, als mit der Octave geendigt wird.

und 2) daß die Rede des Abramane beßer auf die mit **oder** angezeigte zweyte Art, als auf die vorhergehende erſte behandelt wird. In der erſten wird der unvollkommne Punct, wofür auch ein Colon oder Semicolon ſtehen könnte, und welcher die Art eines Ausrufs hat, übergangen, indem er mit einer diſſonirenden ſchwebenden Abſatzformel ausgedrücket wird. In der zweyten iſt zwar ebenfalls nur eine ſchwebende Formel; aber eine conſonirende vorhanden, die die Kraft eines gröſſern Unterſcheidungszeichen hat.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

CXVI. Brief

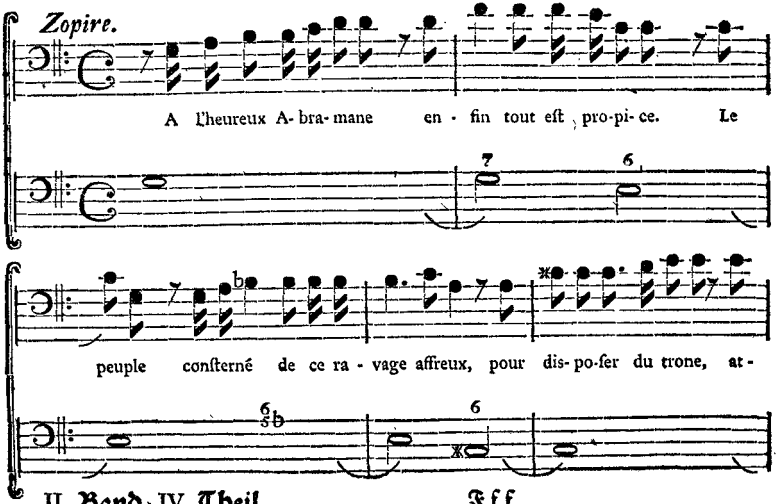
Neunzehnte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

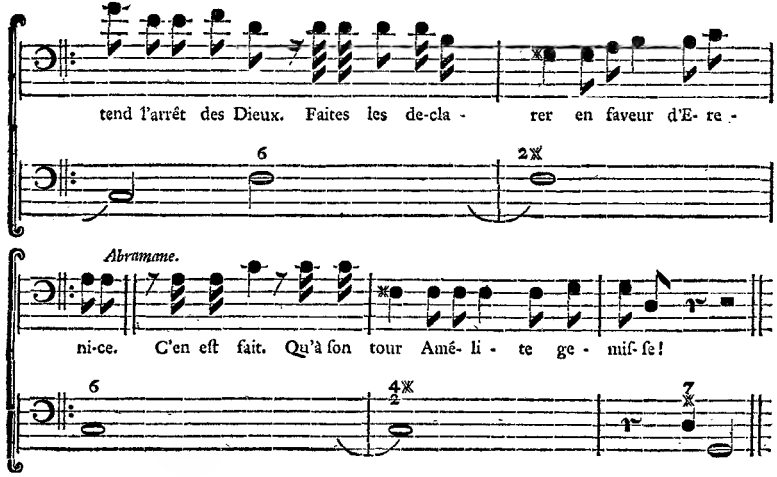
Berlin, den 23. October 1762.

§. 136.

Sowohl unter dieſer dritten als der vorhergehenden zweyten Nummer, wird man, beſonders im zweyten Perioden *(le peuple — Dieux)* geſehen haben, wie man einem Quaſiſchluſſe aus dem Wege gehen, und dafür zu einem ſchwebenden Abſatze kommen kann.

No. IV.





§. 137.

Die vorhergehende Ausarbeitung iſt von der unter der dritten und zweyten Nummer innerlich in nichts als der Art der periodiſchen und ſchwebenden Abſätze hauptſächlich, und äußerlich hin und wieder in Anſehung der Schreibart der Noten unterſchieden, wie man aus den Anfange ſehen kann. Sowohl zum Aeußerlichen als Innerlichen gehöret die Vorſchrift der Declamation bey *faites les declarer*, die bey dieſer vierten Nummer nach der Art des Herrn Rameau eigerichtet iſt, und von allen vorhergehenden abgehet. Mit den Wörtern *de ce ravage affreux* hat es in Abſicht auf dieſe vierte und vorhergehende Nummer eben die Bewandtniß, in Vergleichung mit der zweyten und erſten, u. ſ. w.

§. 138.

Ich habe noch mehrere italieniſche recitativiſche Ausarbeitungen über den franzöſiſchen Text aus dem Zoroaſter bey der Hand. Es mögen aber dieſe genug ſeyn, um theils den Unterſcheid des franzöſiſchen und italieniſchen Recitativs an den Tag zu legen; und theils um zu zeigen, wie eben derſelbe Text auf verſchiedne und dennoch innerlich ziemlich übereinſtimmende Art bearbeitet werden könne.

§. 139.

§. 139.

Ich werde annoch einige Exempel vom Recitativ aufsuchen, um Gelegenheit zu haben, hin und wieder eine nöthige Anmerkung, die mir sonst vielleicht nicht beyfallen würde, anzubringen.

Viertes Exempel.

Ich will die Verse desselben voranschicken, und dem Schüler des Recitativs den Rath geben, die Composition davon zu versuchen, bevor er die Compositionen anderer Musiker darüber ansiehet.

1. Ja, ja! mein Heiland wird beschnitten,
2. Damit er das Gesetz, das Menschen überschritten,
3. Für alle Menschen zu erfüllen;
4. Und auch, durch bittres Leiden,
5. Des Vaters Zorn zu stillen,
6. Sich willig, emsig, eifrig, zeigen mag.
7. Drum wallt und klopft mein Herz vor Freuden.
8. Ach, göttlichs Menschenkind! an deiner frühen Pein
9. Kann ich, mit frohem Muthe,
10. Mich höchst erquickend weiden.
11. Denn itzt bricht mein Erlösungstag,
12. In deinem ersten Blute,
13. Mit seinem Morgenroth herein.

§. 140.

In dieser Poesie, die ich so gebe, wie ich sie finde, bemerket man viele unnöthige Reime. Die Italiener reimen nur die **beyden letzten Zeilen**, und **schließen** selbige mit **weiblichen Reimen**, welches dem Componisten **im Recitativ** besser zu statten kömmt, als der Ausgang mit einem männlichen Reim. Dieser letztere gehört für Arien und Chöre ꝛc.

§. 141.

Der Componist, der diese Verse in Musik bringen will, bemerket

1) daß gleich in der ersten Zeile zween Absätze nöthig sind; der erstere bey dem Ausruf, und der letztere bey **beschnitten**, wo ein ganzes Comma Statt findet. Der Text, der den erstern Absatz erfordert, ist zu kurz für einen

periodischen Absatz. Also muß ein schwebender angebracht werden; und weil eine Hauptregel im Recitativ ist, daß man den Baß nicht wie im ariösen Styl künsteln, und alle Augenblicke verändern, sondern vielmehr so lange es möglich ist, liegen lassen muß: so wird der schwebende Absatz bey dem Ausruf, vermittelst eines bloßen **Einschnitts in der Melodie** gemacht. Weil bey **beschnitten** ein ganzes Comma ist, und zwar ein solches ganzes Comma, an deßen Statt ein größeres Unterscheidungszeichen, nemlich ein **Colon** stehen könnte, (*) indem allhier ein umgekehrter Periode vorhanden ist, in welchem der Nachsatz eher als der Vorsatz erscheinet, wie man davon im CVI. Briefe schon Exempel gesehen hat: so kann daselbst ein **Quasischluß** oder **periodischer Absatz** angebracht werden. Will man aber die Harmonie noch länger liegen lassen, so ist es unverwehrt, einen bloßen **Einschnitt**, anstatt des Quasischlußes zu gebrauchen, und alsdenn bey der ersten Gelegenheit die Tonart zu verändern.

2) Diese Gelegenheit findet sich in der zweyten Zeile bey **Gesetz**, wo ein schwebender Absatz hingehöret, weil daselbst eine Nebenconstruction eingeschoben wird, und also eine verwickelte Construction vorhanden ist. Die eingeschobne Nebenconstruction besteht in den Worten: **das Menschen überschritten**. Das Comma daselbst ist ganz; aber nicht von der Art, daß ein größers Unterscheidungszeichen dafür gebraucht werden könne, wie schon erinnert worden ist. Also gehöret nicht ein periodischer, sondern ein schwebender Absatz dahin, wozu am besten der bloße Einschnitt erwählet wird, wenn die Umstände darnach sind, damit die Harmonie nicht alle Augenblicke verändert werden möge.

3) Die vorhin angehobne verwickelte Construction wird in der dritten Zeile bey **erfüllen** geendiget. Wenn man aber auf die Beschaffenheit dieses Perioden weiter Achtung giebt: so bemerket man, daß, wenn der Vorsatz und Nachsatz desselben, logisch betrachtet, umgekehrt zum Vorschein kommen, die grammatische Construction desselben eben diese Beschaffenheit hat. Denn es sollte heißen:

Damit er sich willig, emsig, eifrig zeigen möge,
Das Gesetz, das Menschen überschritten,
Für alle Menschen zu erfüllen ꝛc.

Also

(*) Die ganzen Commata von dieser Art sind von den andern ganzen Commatibus, die z. E. in der Mitte einer verwickelten Construction vorkommen, sehr genau zu unterscheiden.

Also ist noch mehr als eine verwickelte Construction vorhanden. Da sich aber solche in folgende drey Glieder theilet:

1.) Damit er das Gesetz, das Menschen, überschritten, für alle Menschen **zu erfüllen**;

2.) Und auch, durch bittres Leiden, des Vaters **Zorn zu stillen**,

3.) Sich willig, emsig, eifrig, zeigen, mag.

so kann sowohl bey **erfüllen**, als bey **stillen** eine periodische Absatzformel gebrauchet werden.

4.) Bey **leiden** in der vierten Zeile kann nichts anders als ein schwebender Absatz stehen.

5. Die Partikel **auch** in der vierten Zeile, welche ein halbes Comma hinter sich hat, wird **auf das erste oder fünfte Achttheil** des Tacts gesetzet, weil keine genugsame Ursache vorhanden, eine Einschnittspause zu gebrauchen.

6) Bey dem Asyndeto in der sechsten Zeile **willig, emsig, eifrig**, sind zween Einschnitte nöthig, nemlich in der Mitte dieser drey Wörter.

7.) Einer alten Gewohnheit zu Folge wird vor einem mit den Partikeln: **darum, deswegen**, u. s. w. anfangenden Perioden von den meisten Componisten eine ganze Cadenz gebraucht; und selbiger zu Folge würde am Ende der sechsten Zeile bey **zeigen mag**, eine Cadenz gesetzet werden müssen. Wenn man aber bedenkt, daß der bey der sechsten Zeile sich endigende Periode mit dem, der in der siebenten Zeile bey **Freuden** geschlossen wird, nicht anders als einen Periodum Causalem formiret: so scheinet es um sovielmehr besser zu seyn, die sechste Zeile mit der Formel eines eigentlichen Puncts zu endigen, da die siebende Zeile eine ganze Cadenz verlanget; zwo ganze Cadenzen aber, die so dichte und noch dazu unmittelbar auf einander folgen, nicht angenehm sind.

8.) Die achte Zeile erfordert nach **Ach**! einen kleinen Einhalt, und die Note für diese Partikel gehöret auf das erste oder fünfte Achttheil des Tacts; es mag der kleine Einhalt mit einer Pause bezeichnet werden oder nicht. Nach dem Vocativ: **göttlichs Menschenkind**, findet eigentlich ein schwebender Absatz, und zwar ein consonirender Einschnitt, statt. Wenn man aber den mit einer Partikel begleiteten Ausruf besonders ausdrücken will: so kann auch ein periodischer Absatz angebracht werden. Der Schluß der ersten Zeile bey **Pein** verlanget einen schwebenden Absatz.

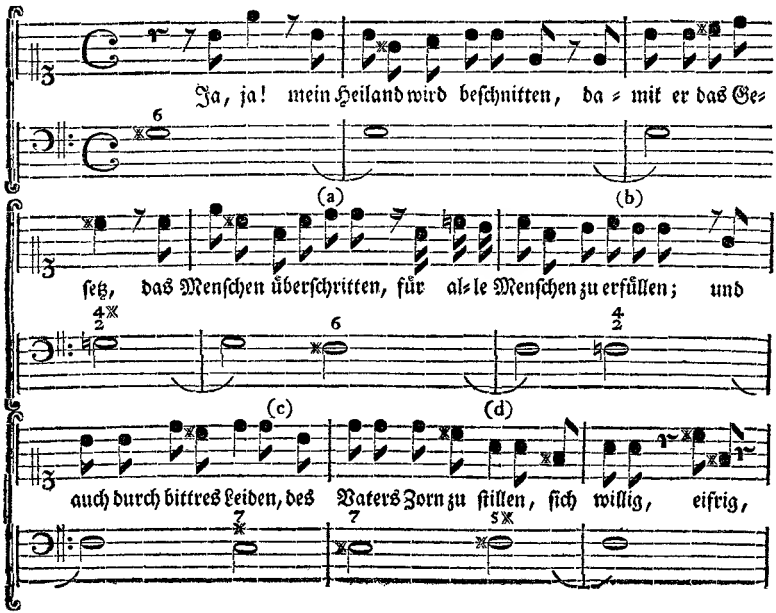
9.) Wenn in der neunten Zeile das Wörtchen **ich**, welches ein halbes Comma hinter sich hat, auf das erste oder fünfte Achttheil des Tacts gesetzet wird: so geschicht diesem halben Commati genug, ob es gleich unverwehrt ist, eine kleine Einschnittspause dabey zu gebrauchen. Nach **Ruhe** gehört ein schwebender Absatz.

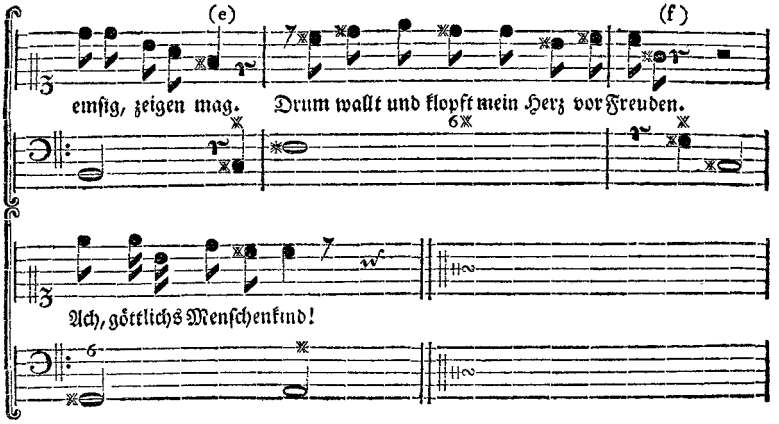
10.) Die zehnte Zeile kann nicht anders als mit einem Quasischluße, (aber mit einer fallenden, und nicht mit einer steigenden Melodie,) geendiget werden.

11.) 12.) 13.) Nach **Erlösungstag** und nach **Blute** gehören schwebende Absätze, und nach **herein**, wo das Recitativ aufhöret, kann nicht anders als eine vollkommene Cadenz gemachet werden.

§. 142.

Lasset uns sehen, wie dieser Text vom ersten Verse, bis zur Hälfte des achten, in folgendem Exempel bearbeitet worden ist.





§. 143.

Wenn man die vorhergehenden Anmerkungen über den Text, und diese Ausarbeitung gegeneinander hält: so findet es sich

1) Daß bey (a) **überschritten** nicht allein ein periodischer Absatz, sondern noch dazu eine Fragformel gebrauchet worden, da gleichwol nur ein schwebender fallender Absatz dahin gehöret. Der Emphatik zu gefallen, kann die steigende Melodie nicht seyn beliebet worden. Denn der rhetorische Accent in dem Worte **überschritten**, liegt nicht auf ~~über~~, sondern auf ~~schritten~~.

2) Daß bey (b) **erfüllen** ein schwebender Absatz gesetzet ist. Wenn aber dieser mit Recht Statt finden sollte, so hätte in diesem ganzen Perioden von dem Worte **damit** an, nirgends als am Ende ein periodischer Absatz angebracht werden müssen. Denn bey **überschritten** einen Quasischluß zu gebrauchen; bey **erfüllen** aber nur einen schwebenden, und bey **stillen** (d) wiederum einen Quasischluß, dieses ist wieder alle Ordnung und Deutlichkeit, die der Periode haben sollte.

3) Daß bey **leiden** (c) und **stillen** (d) die, wegen der Länge des Vortrages, sehr nöthigen Einschnittspausen weggelassen worden sind;

4) Daß

4) Daß bey (d) **stillen** mit einer periodischen Absatzformel in Fis moll und bey **zeigen mag** (e) mit einer ganzen Cadenz in eben diese Tonart geschlossen worden. Hier fehlet die nöthige Mannigfaltigkeit in Ansehung der Harmonie.

5) Daß bey (e) **zeigen mag**, und bey (f) **Freuden** zwo unmittelbare Cadenzen aufeinander folgen; und daß die erstere, ob gleich die Modulation dazu Gelegenheit gab, hätte sollen übergangen werden.

CXVII. Brief

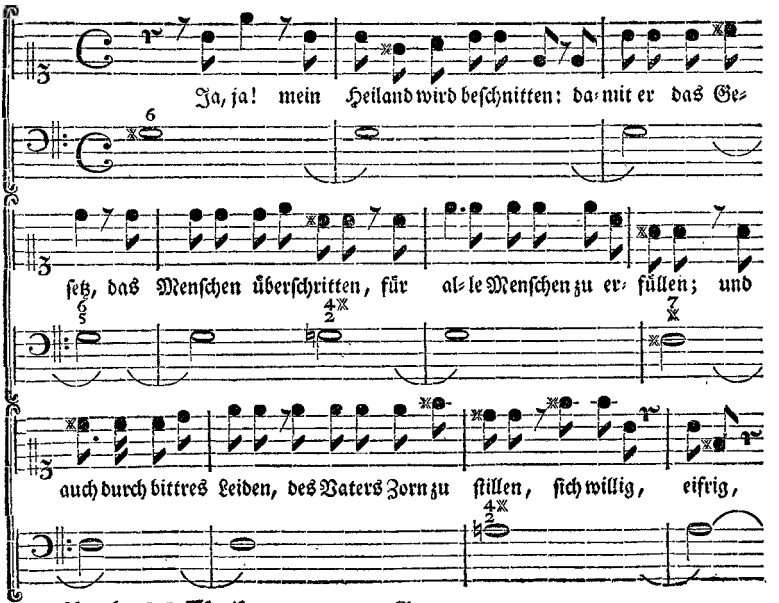
Zwanzigſte Fortſetzung des Unterrichts vom Recitativ.

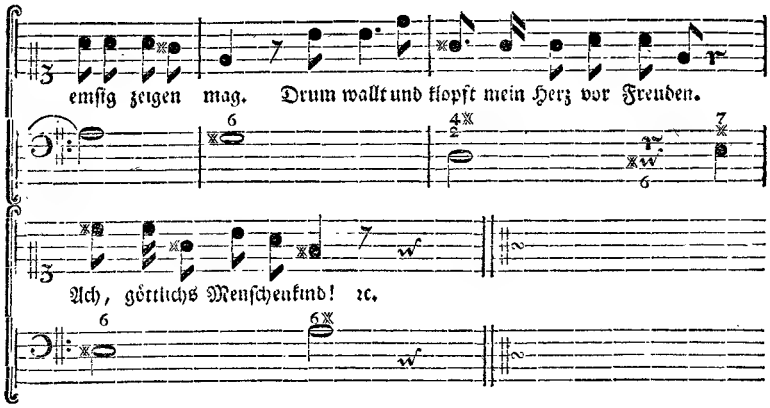
Berlin, den 30. October 1762.

§. 144.

Hier folgen ein Paar andre Ausarbeitungen über den vorhergehenden Text.

No. I.





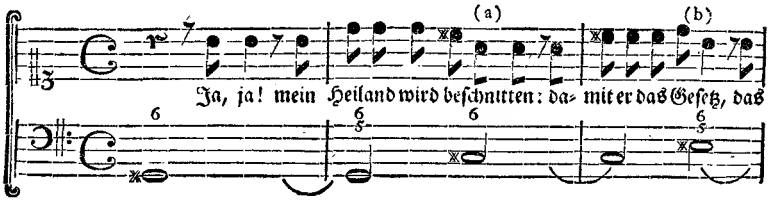
§. 145.

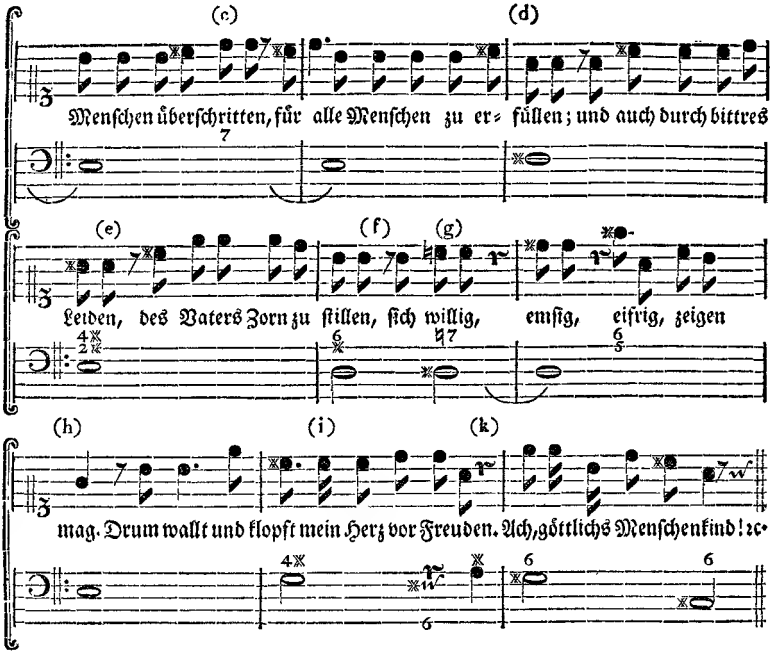
Der Anfang ist, wie in der zu allererst vorgebrachten und bereits untersuchten Ausarbeitung. Nachdem bey **beschnitten** der erste Haupttheil des Perioden durch einen consonirenden Einschnitt in der Melodie, der an seinem Orte die Kraft eines grössern Absatzes hat, bezeichnet worden: so kömmt nicht eher, als bey **zeigen mag**, ein ordentlicher periodischer Absatz zum Vorschein; woraus man siehet, daß die Absicht des Componisten gewesen, sowohl die Haupt- als Nebenconstructionen dieses weitschweiffigen Perioden mit nichts als schwebenden Absätzen von verschiedner Art von einander zu unterscheiden. Indeßen ist die folgende zweyte Ausarbeitung beßer.

§. 146.

Selbige ist:

No. II.





§. 147.

In dieser Ausarbeitung werden die Termini der verschiedenen Glieder des so verwickelten ersten Perioden nach einem andern Plane als in der vorigen bearbeitet. Nachdem der erste Theil des Perioden bey **beschnitten**, (a) wo sowohl ein Colon als ganzes Comma gesetzet werden kann, durch einen Quasischluß bemerket worden: so wird diejenige Tonart, in welcher das erste Glied des zweyten Theils des Perioden bey **erfüllen** (d) mit einem Quasischlusse endigen soll, durch die schwebende Abformel bey **Gesetz** (b) vorbereitet. Die Harmonie, womit die Wörter **Gesetz** und **Leiden** begleitet werden, dienet zugleich dazu, um ihnen einen gewißen Nachdruck zu geben. Die eingeschobene Nebenconstruction findet bey (c) **überschritten** ihr sehr bequemes Tractament bey dem liegenden Basse. Nun ist eine neue Tonart für das bey (f) **stillen** sich endigen sollende zweyte Glied von nöthen. Diese wird durch die schweben-

de Abſatzformel bey (e) **Leiden** vorbereitet, worauf bey (f) **ſtillen** der periodiſche Abſatz erfolget. Zur Endigung des dritten und letzten grammatiſchen Gliedes dieſes Perioden wird ſogleich bey dem Eintritte dieſes Gliedes, nemlich bey (g) **willig**, die Tonart beſtimmt, in welchen bey (h) **zeigen mag**, der Periode vermittelſt eines Quaſiſchluſſes ſich endiget. Da der nachfolgende Periode eine ganze Cadenz verlanget; ſelbiger aber ſehr kurz iſt: ſo wird bey **klopft** (i) vermittelſt des Accords der übermäßigen Quarte mit der Secunde, die Tonart dieſer Cadenz, welche bey (k) auf elliptiſche Art erfolget, vorbereitet. Sowohl das Wort **wallt**, als **klopft** ſteht allhier an ſeinem rechten Orte, in Anſehung der Eintheilung des Tacts, eben ſo wie in der vorhergehenden Ausarbeitung; da hingegen in der, Seite 409. vorgebrachten Compoſition nur das Wort **klopft**, nicht aber **wallt**, ſeinen rechten Platz hat.

§. 148.

Ich will, um andern Aufſätzen Raum zu machen, die Lehre vom Recitativ allhier abbrechen, und ſolche bey einer andern Gelegenheit wieder zur Hand nehmen. Währender Zeit kann man ſich mit den beſten practiſchen Ausarbeitungen dieſer Art, und zwar eines **Graun**, **Haße**, und **Agricola** bekannt machen. Weil bey der Mechanik des Recitativs das meiſte auf die deutliche Unterſcheidungskunſt der verſchiedenen Sätze, ihrer Theile und Glieder ankömmt: ſo will ich den im CXI. Brief davon kürzlich zuſammengefaßten Unterricht noch einmal allhier wiederhohlen, und zugleich einige mehrere Bedingungen und Erläuterungen hinzufügen.

I) Der **eigentliche Punct** erfordert eine Cadenz, vollſtändige oder elliptiſche.

Der **Punct** iſt **eigentlich**, wenn die Rede von der vorhergehenden Sache aufhöret.

II) Der **uneigentliche Punct** erfordert einen Quaſiſchluß.

Der **Punct** iſt **uneigentlich**, wenn die Rede von ebenderſelben Sache fortgeſetzet wird.

Anmerkung.

Wenn der Punct nur aus wenig Worten, oder gar nur einem einzigen beſteht, er mag eigentlich oder uneigentlich ſeyn: ſo iſt zum Ausdruck deßelben ein **conſonirender Einſchnitt in der Melodie** genug.

III) Wo das **Colon**, **Semicolon**, und **Comma**, bey der Verſchiedenheit in der Interpunction, richtig unter ſich verwechſelt werden können,

nen, z. E. in der Mitte eines zusammengesetzten Perioden, wo jeder Theil für sich geendigt wird; ingleichen wenn ein einfacher Periode aus mehrern Gliedern besteht, wovon jedes seinen eigenen Verstand für sich hat;

ferner:

IV) Wo **anstatt des Puncts**, eines von den vorhergenannen Zeichen gebrauchet werden kann, z. E. wenn der vorhergehende Satz zwar seinen völligen Verstand hat; die nachfolgende Rede aber entweder zu dem Prädicat ein neues Subject, oder zu dem Subject ein neues Prädicat setzet:

Da hat überall der Quasischluß seinen Platz.

V) Wenn das **Comma**, für sich betrachtet, **zwar ganz** ist; an seine Stelle aber kein Colon oder Semicolon gesetzet werden kann, wie z. E. bey der in der Mitte einer verwickelten Construction eingeschobnen Rede;

ferner:

VI) Wenn das **Comma nur halb** ist:

Da hat der schwebende Absatz seinen Platz; er geschehe mit fortgerückter oder liegenbleibender Harmonie, mit einem con- oder dißonirenden Einschnitt, nach Beschaffenheit der Umstände.

VII) Wenn anstatt eines Quasischlußes ein schwebender Absatz gebraucht wird, wie dergleichen Verwechselungen hin und wieder gestattet werden können: so muß der schwebende Absatz ordentlicherweise nicht mit einem dißonirenden Accorde geschehen.

VIII) Die **Frage** wird mit einer steigenden Melodie sprung- oder stuffenweise, nach Beschaffenheit der Umstände ausgedrückt. Mehrers davon, und gewiße Ausnahmen sehe man im CXI. Briefe, Seite 366 - 369.

IX) Der **Ausruf**, und zwar der **fröliche**, wird ordentlicherweise durch einen Sprung der großen Terz, Quarte oder Quinte, aufwärts ausgedrückt; der **traurige** aber abwärts, durch einen Sprung der kleinen Terz, Quarte oder Quinte. Mehrers davon in dem vorhingedachten Briefe, Seite 369 - 372.

X) Die **Parenthesis** wird mit einer etwas erniedrigten Melodie, nach welcher man zu der vorhergehenden unterbrochnen Tonführung zurückekehret, am besten ausgedrücket. Man sehe den CXII. Brief, Seite 373 - 374.

XI) Der **Denkstrich** (point interrompu nach dem de Grimarest) wird durch eine Dißonanz, deren Auflösung entweder verzögert, oder dem Generalbaße, überlaßen wird, am bequemsten ausgedrückt. Man sehe den vorhin angeführten Brief Seite 374. bis 376.

XII) Das **Colon beym Anführen** wird bald durch einen bloßen Einschnitt in der Melodie; und bald durch einen Quasischluß, und zwar beßer mit einer steigenden, als fallenden Melodie, ausgedrückt. Man sehe den CXIII. Brief, Seite 379. 384.

XIII) Die **Quasischlüße** müßen alle mit einer fallenden Melodie gemachet werden, wenn nichts figürliches damit vermacht ist.

So weit für izo.

Druckfehler.

in dem vorhergehenden hundert und sechzehnten Briefe.

Seite 409. §. 143. Linie 10. von unten beliebe man zu lesen: Liegt nicht auf schritten, sondern auf über. (Der Context giebet es zwar, daß man so lesen müße. Indeßen habe ich diesen wunderlichen Druckfehler anzeigen wollen.)

Nachricht.

Die Gesellschaft hat vor einiger Zeit von dem gründlichen Musikgelehrten zu Nordhausen, Herrn **C. G. Schröter** ein Schreiben, und mit selbigem sechs Temperaturversuche von seiner Berechnung erhalten. Wem die von selbigem der **mizlerischen Bibliothek** eingerückte zwo gleichschwebende Temperaturen, nebst der im ersten Bande dieser Briefe enthaltnen Rettung derselben, gegen ein gewißes, von dem hochweisen Herrn Sorge, auf schändliches Verhetzen eines Musici zu Hamburg, dawider ausgeheektes Pasquill, bekannt geworden sind, der kann nicht anders als begierig seyn, die fernern Bemühungen des Herrn Schröters in diesem Fache der Tonkunst kennen zu lernen. Wir behalten uns vor, bey einer andern Gelegenheit eine Vergleichung dieser auf eine bisher annoch unbekannt gewesene Art sinnreich berechneten Temperaturen, mit den verschiedenen schon bekannten guten Temperaturen anzustellen; und wollen allhier nichts weiter thun, als daß wir selbige nebst dem Schreiben des Herrn Verfaßers dem Publico mittheilen.

Hypographus.

Send-

Sendschreiben an die Verfasser der kritischen Briefe vom Herrn Christoph Gottlieb Schröter, Organisten an der Hauptkirche zu Nordhausen.

Non sum adeo informis; nuper me in littore vidi.
Virgil.

Meine Herren,

Daß Dieselben im 36 bis 41sten Briefe zwo meiner in Schuljahren aufgesetzten Temperaturen ohne mein Suchen gütigst beurtheilet, und wider Herrn Sorgens gegen mich ausgestreute Schmähschrift für unverwerflich gehalten, erkenne ich zuvörderst mit schuldigst gehorsamsten Dank, und versichere, daß solcher unerwarteter Umstand mir Zeitlebens eine Erinnerung bleiben werde, von meinem weiter erfolgten Fleisse in diesem und viel andern nützlichen Artikeln bisweilen etliche Blätter einzuschicken. Wie ich nun hiezu Dero gütigste Erlaubniß mir versprechе: also werde ich jetzt gleich anfangen, mein Versprechen eines theils zu erfüllen, wenn ich zuvor über einen bedenklichen Ausdruck des 36sten Briefes mich erkläret habe.

§. 2. Auf der 281sten Seite unten wird gesaget, "daß ich Sorgens "wider mich ausgestreucte Schmähschrift nicht der Mühe werth geachtet hätte, "meiner eignen Ehre wegen zu beantworten; ob man es mir gleich verdenken "könnte, daß ich es zum Besten andrer Musiker nicht gethan." Hierüber gebe ich folgende Erläuterung. Ich erhielt zwar bald Nachricht, daß Sorge eine Schmähschrift wider mich ausgegeben. Niemand aber konnte mir damals sagen wo sie gedruckt worden, noch viel weniger bey wem sie feil sey. Aller dieser verdeckten Umstände ohngeachtet, erfuhr ich doch endlich, daß ein gewißer Capellmeister in Hamburg diese Schmähschrift verleget habe; ingleichen, wohin die meisten Exemplare geschickt worden, und welche ehrliebende Buchhändler sich geweigert, solche zum öffentlichen Verkehr anzunehmen. Als ich endlich ein Exemplar erhalten, und bey munterm Gemüthe gelesen hatte: so überschickte ich, 1755, am 3. April, selbiges nebst meinen darüber eilfertig abgefaßten Anmerkungen nach Warschau an Herrn Mitzler mit Bitte, meinen Aufsatz in die musikalische Bibliothek einzurücken. ꝛc. Da aber derselbe seitdem mir nicht geantwortet: so lässet sich vermuthen, daß er entweder schon tod sey, oder wegen seiner veränderten Umstände von allen musikalischen Bestrebungen sich lossagen müssen. Mich

verdreußt

verdreußt hiebey, daß ich von selbigem Aufsatze keine Abschrift gemacht habe. Sollten jedoch in der Folge mir etliche dabey gehegte Gedanken wieder beyfallen, so will ich selbige hier nach und nach beyfügen. Nun zur Hauptsache!

§. 3. Da meine Art zu temperiren von andern Lehrern der Temperatur sich durchgehends unterscheidet: so müßte ich billig die Ursachen vorher erzehlen, welche mich bewogen, einen ganz andern Weg einzuschlagen. Da ich aber überdenke, daß solche Erzehlung wegen unvermeidlicher Haupt- und Nebenumstände ziemlich lang und wohl gar eckelhaft ausfallen würde; und mir auch überdis die Zeit zu meinen wichtigsten Geschäften schon ziemlich knapp zugetheilet ist: so übersende ich von meinen Temperaturen, deren Anzahl über zwanzig sich erstrecket, noch sechse zu Dero beliebigen Durchsehung, mit folgenden fünf Vorerinnerungen:

I.) Mein Temperaturvorrath ist zu Jena von 1724 bis 26 verfertiget worden, wobey ich erstlich meinen Zuhörern, vor jeglichem neuen Auftrage die Güte und Gültigkeit der Verhältniße zu den sieben Stufen der diatonischen Leiter; zweytens insbesondere die Verhältnisse zu den Stufen der (so genannten) chromatischen Leiter theoretisch und practisch vorgetragen.

II.) Ein vornehmer Curländer machte mir einmal folgenden Einwurf: "Da denen unentbehrlichen eilf Zwischenstufen theils etwas zugesetzt, theils "abgenommen werden muß, so läßet sich sicher schließen, daß derselben Ver-"hältnisse grundfalsch sind. „ Diesen kützlichen Einwurf habe ich, mit meines Gegners völliger Zufriedenheit, glücklich durch folgende Antwort gehoben: Man darf nicht auf den Wahn gerathen, als wenn die Verhältnisse der Intervallen unrichtig wären, weil man nemlich bey Auftragung und Prüfung einer Temperatur etlichen Intervallen etwas zu setzen, und derselben Uberbleibseln (Residuis) etwas abnehmen muß. Denn wenn man jedes Intervall besonders nach seinem eigentlichen Verhältniß anhört, so findet man daran nichts auszusetzen. Die Zusammenstimmung der beyden harmonischen Dreyklänge nach ihren eigentlichen Verhältnissen bezeuget, wie bekannt, solches ebenfalls, und noch ein weit mehrers. Hingegen bey melodischen und harmonischen Fortschreitungen bezeiget ein geschärftes Gehör darüber seinen Misfallen, und verlanget nur derselben Temperatur; keinesweges aber derselben gänzliche Verwerfung.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXVIII. Brief

Fortſetzung des Sendſchreibens vom

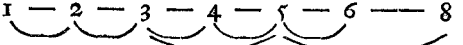
Herrn Schröter.

Berlin, den 6. November 1762.

III.

Zugleich zeigte ich, wie der Stoff zu der Quinten- und Quartentemperatur bey den Differenzen: 40 - 27 - 20, ſich von ſelbſt entdecket. Weiter wurde der Stoff zur temperirten kleinen Sexte und großen Terz bey den Differenzen: 80 - 51 - 40 von allen Anweſenden geſehen und gehöret. Ingleichen fand man den Stoff zur temperirten kleinen Terz und großen Sexte bey den Differenzen: 42 - 36 - 21. Viel anderer ſolcher Vorfälle zu geſchweigen.

IV.) Weiter machte ich dem Gehör und Verſtande meiner anſehnlichen Zuhörer begreiflich, welche ſehr kleine Zuſätze oder Abnehmungen (plus ſeu minus) ohne Verwerfung der eigentlichen Verhältniſſe entſtanden wären, womit jedermann zufrieden war. An die Temperatur der übrigen Intervallen als Diſſonanzen wurde nicht gedacht. Ich werde auch niemals daran denken. Denn ich halte mich Zeitlebens an folgenden unumſtößlichen Grundſatz:



Numerus ſeptenarius abſit. Die hier vorgeſtellten Grundpfeiler der Harmonik ſind und bleiben auch die Grundpfeiler der Harmonie und der hieraus flieſſenden Melodie.

Anmerkung: Hätten unsere neuen Aristoxener gleiche Gedanken geheget, so würden sie uns nicht so viel verworrenes und sich selbst widersprechendes Zeug von der Größe und Anzahl der Intervallen und andern wichtigen Dingen zu lesen gegeben haben. Hinc illæ lacrumæ! Vielleicht kömmt der von Abentheuern beständig schwangre Herr Sorge auf den Einfall, auf fremdes Ansinnen meine (in dem dritten Bande der musikalischen Bibliothek befindliche) **Abhandlung von der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz** ebenfalls mit einem Don Quichotischen Heldenmuth anzutasten. Es ist mir solches wenigstens schon vor zwey Jahren aus H... schriftlich angekündiget worden. Ich werde seinen Angrif erwarten. —

V.) Bey Betrachtung meiner nun folgenden Temperaturen ist leicht zu bemerken, daß ich jedesmal, bey Anordnung der Differenzen, den in der **dritten Vorerinnerung** erwehnten Stoff der Temperatur zur Richtschnur beybehalten. Ob ich gleich im zweyten Jahre meines Auffenthalts zu Jena des weltberühmten **Neidhardts** Temperatur des Monochords vom Jahr 1706, ingleichen desselben Sectionem Canonis harmonici von 1724. mehr als einmal mit Vergnügen durchlas: so konnte ich mich doch nicht entschliessen, meine Art zu temperiren fahren zu lassen; zwar nicht aus Eigenliebe, sondern weil ich selbige natürlicher und ganz ungekünstelt befand. Dem ohngeachtet bleiben die **Neidhardischen** Bemühungen aller Ehren werth. Denn was ich hier 1738. im Sendschreiben an den damaligen Hrn. Magister Mitzler wegen ungleicher Abfälle der Differenzen beyläufig erwehnte, war nur eine Kleinigkeit, welche mein Gegner **Sorge** für ein Riesengebürge angesehen, von mir aber auf folgendem Temperaturplane (von 999 bis zu dessen Unteroctave) zur völligen Richtigkeit gebracht worden. Um meinen Lesern viel Mühe und Zeit zum Nachrechnen zu ersparen, habe ich bey jeglichem Plane die Prüfung oder Schwebung der Qvinten getreulich beygefüget. Uebrigens erkennet man schon aus solchen Qvintenschwebungen per plus, daß die temperirte Tonleiter einer **Pyramide** gleichet, womit unser Verstand sowol als das Gehör sich befriedigen lässet. Gnug!

Anmerkung: Die Puncte zwischen den Zahlen in jeglichem folgenden Canone zeigen nichts besonders an, indem sie nur zur Deutlichkeit und Richtigkeit des Schreibens dienen sollen.

Plan

Plan der dritten Temperatur.

C		94	1586	266. 70		
cis	5	89	1497	251. 73	Verdoppelung	† 87
d	5	84	1413	237. 60	zur	80
dis	5	79	1334	224. 26	Berechnung	74
e	4	75	1259	211. 67	der	69
f	4	71	1188	199. 79	Schwebungen.	65
fis	4	67	1121	188. 58	377. 16	62
g	4	63	1058	178. 00	356. 00	† 60
gis	4	59	999	168. 01	336. 02	57
a	3	56	943	158. 58	317. 16	54
b	3	53	890	149. 68	299. 36	52
h	3	50	840	141. 28	282. 56	50
c	3	47	793	133. 35		47
	47	793	13335	Canon.		Schwebungen der Quinten.

Differenzen.

§. 4. Bey Anordnung der vorstehenden Differenzen in drey Columnen gieng meine Hauptabsicht nicht lediglich auf derselben gleiche Abfälle, sondern, wie schon gesagt, zugleich auf die Neidhardtische Temperatur, von welcher ich in der dritten Columne durchgehends ein Theilchen abnehmen müssen, wodurch also der ziemlich große Canon von 266. 70 bis 133. 35 entstanden.

§. 5. Wer Lust und Zeit hat, die in der zweyten Columne befindlichen Differenzen durch die eigentlichen Verhältnisse der sechs Zwischenintervalle zu prüfen, und zugleich eine mehr als gemeine Erkänntniß von derselben Kräften (in Absicht der zusammengesetzten sowol als der einzelen Vorfälle) besitzet, der kann dadurch weit mehr entdecken, als in diesem Sendschreiben mit wenig Worten angezeiget wird.

§. 6. Wegen der folgenden **vierten** Temperatur will ich nur **dreyerley** sagen: 1) daß die Differenzen zwar keine gleiche Abfälle haben; 2) aus lauter solchen Zahlen bestehen, welche durch die Rationalzahlen, 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 aufgelöset werden können; und 3) allen diesen ohngeachtet einen zulänglichen Stoff zur Temperatur bey sich führen. Wer meine Denkungsart gehörig einsehen kann, wird mich nicht beschuldigen, daß ich hier mit den eigentlichen Verhältnissen, und vorher mit den gleich abfallenden Differenzen gespaßet habe.

Anbey überdenke man folgenden Satz: So gewiß keine Musik gefällig ist, die aus lauter unmittelbar folgenden

Qvinten oder Qvarten;

(großen / kleinen) Terzen oder (kleinen / großen) Sexten bestehet:

eben so gewiß habe ich mich für verpflichtet gehalten, bey vorangehender Stellung der Differenzen, jedesmal die Verhältnisse solcher sechs Zwischenintervallen (oder nach meinem ehemaligen Ausdrucke, **die mathematische Richtigkeit**) in möglichstem Zusammenhange zu besorgen.

Plan der vierten Temperatur.

C	84	1422	238. 98		
cis	81	1341	225. 57	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	† 75
d	75	1266	212. 91		73
dis	72	1194	200. 97		71
e	66	1128	189. 69		67
f	63	1065	179. 04		60
fis	60	1005	168. 99	337. 98	57
g	56	949	159. 50	319. 00	† 54
gis	54	895	150. 55	301. 10	51
a	50	845	142. 10	284. 20	48
b	48	797	134. 13	268. 26	45
h	44	753	126. 60	253. 20	42
c	42	711	119. 49		39
	711	11949	Canon.		Schwebungen der Qvinten.
	Differenzen.				

§. 7. Bey der folgenden **fünften, sechsten** und **siebenten** Temperatur wird man bemerken, daß auf jedem Plane die Differenzen, in Absicht der eigentlichen Verhältnisse, durch Annäherung zu ihrem Ursprunge nach und nach **größer**; hingegen die Zahlen in jeglichem Canone **kleiner** werden. Mein Gegner **Sorge** wolle mir erlauben zu glauben, daß in der Lehre von der Harmonik die Zahl 2 mehr gilt als die folgende 3; u. s. w.

Plan

Plan der fünften Temperatur.

C	72	1198	201. 60		
cis	67	1131	190. 29	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	† 67
d	63	1068	179. 61		63
dis	60	1008	169. 53		59
e	56	952	160. 01		55
f	54	898	151. 03		53
fis	50	848	142. 55	285. 10	49
g	48	800	134. 55	269. 10	† 45
gis	45	755	127. 00	254. 00	42
a	42	713	119. 87	239. 74	39
b	40	673	113. 14	226. 28	36
h	38	635	106. 79	213. 58	35
c	36	599	100. 80		34
	599	10080	Canon.		Schwebungen der Qvinten.
	Differenzen.				

Plan der sechsten Temperatur.

C	68	1136	191. 12		
cis	63	1073	180. 39	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	† 61
d	60	1013	170. 26		54
dis	57	956	160. 70		50
e	54	902	151. 68		48
f	51	851	143. 17		47
fis	48	803	135. 14	270. 28	46
g	45	758	127. 56	255. 12	† 44
gis	42	716	120. 40	240. 80	42
a	40	676	113. 64	227. 28	40
b	38	638	107. 26	214. 52	38
h	36	602	101. 24	202. 48	36
c	34	568	95. 56		34
	568	9556	Canon.		Schwebungen der Qvinten.
	Differenzen.				

Plan der siebenten Temperatur.

C	48	800	134. 56		
cis	45	755	127. 01	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	† 43
d	42	713	119. 88		40
dis	40	673	113. 15		37
e	38"	635	106. 80		36
f	36	599	100. 81		35
fis	33	566	95. 15	190. 30	33
g	32	534	89. 81	179. 62	† 31
gis	30	504	84. 77	169. 54	29
a	28	476	80. 01	160. 02	27
b	27	449	75. 52	151. 04	26
h	25	424	71. 28	142. 56	24
c	24	400	67. 28		22
	400	6728	Canon.		Schwebungen der Qvinten.
	Differenzen.				

§. 8. Bey Darlegung meines achten Temperaturplans will ich kürzlich erzehlen, welche Umstände mich dazu veranlasset. Ich hatte nämlich, wenn ich mich recht besinne, bey einem alten griechischen Schriftsteller gelesen, daß man bey Zusammenfügung der beyden Tetrachorden in der ionischen Tonart, die in der Mitte liegende große Tonstufe f—g, bisweilen in zween ungleiche Theile f—fis—g, getheilet. Je mehr diese klügliche Zertheilung mir wegen bald folgender Ursache gefiel: desto weniger konnte ich mich entschliessen, den im jeglichen Tetrachord vorfallenden zwo großen Tonstufen das Verhältniß: 9—8, nach altgriechischer Art zweymal nach einander beyzulegen. Nein! ich gab nach Zarlinischer Art dem

c — d — e,

ingleichen dem g — a — h,

die Verhältnisse: 10 — 9 — 8

wegen der Terz: 5 ——— 4.

§. 9. Diese unverwerfliche Veranstaltung stärkte meinen Muth, die vorhabende Temperatur unten und oben nach diatonischer Art, in der Mitten aber auf chromatische Weise einrichten zu können. Zum Octavsprengel der Hauptdifferenzen erwehlte ich 90—45, und faßte zugleich den festen Entschluß, lauter

ter solche Zwischendifferenzen zu nehmen, welche durch die vornehmsten Rationalzahlen sich auflösen lassen. Durch diese Anordnung erhielt ich folgende acht Differenzen:

C d e f fis g a h c.
90. 81. 72. 66. 64. 60. 54. 48. 45.

§. 10. Ich calculirte also nach meiner gewöhnlichen Art immer weiter, wodurch ich aber bemerkte, daß durch die bey fis stehende Zahl: 64, die ganze Arbeit verdorben worden. Ich nahm derowegen statt selbiger die Zahl 63, und erwartete abermal ein neues Unglück. Jedoch ich hatte folgendes doppelte Glück, daß alle acht Differenzen durch die Zahl 3 reduciret, und folglich die ganze Einrichtung um zwey Drittel kleiner werden konnte, wodurch ich endlich folgende brauchbare Temperatur bekam:

Plan der achten Temperatur.

C	30	496	83. 50					
cis	27	469	78. 81	Verdoppelung	†27	—36	—315	†426
d	27	442	74. 39	zur	25	34	293	404
dis	24	418	70. 21	Berechnung	23	32	279	†376
e	24	394	66. 27	der	21	30	—265	357
f	22	372	62. 55	Schwebungen.	21	—30	249	335
fis	21	351	59. 04	118. 08	20	27	236	319
g	20	331	55. 73	111. 46	†19	25	219	303
gis	18	313	52. 60	105. 20	18	23	208	285
a	18	295	49. 65	99. 30	17	21	195	270
b	16	279	46. 86	93. 72	16	21	186	251
h	16	263	44. 23	88. 46	15	20	177	238
c	15	248	41. 75		15	19	165	225
	248	4175	Canon.		2—3	3—4	4—5	5—6
	Differenzen.							

Anmerkung: Diese Temperatur kan gar leicht auf ein mittelmäßiges Monochord vollständig aufgetragen werden, wenn man nämlich die gefundene Octavzahl: 4175 durch 167 dividiret, und diese letztere mit 25 multipliciret.

§. 11.

§. 11. Wegen des vorigen Ausdruckes: **brauchbar**, erkläre ich mich in Absicht aller meiner Temperaturen ein für allemal folgendergestalt. Niemals ist die Benennung: **Rationalgleiche Temperatur** durch logarithmische Rechnung, oder durch Ausziehung der Qvadrat- und Cubik-Wurzel, von mir gebrauchet worden: Denn ich hatte bey solchen weitschichtigen Rechnungsarten bemerket, daß jedesmal mehr als die halbe Arbeit vergeblich sey, wie alle bisherige Lehrer der Temperatur selbst öffentlich bezeugen, indem sie sagen: „Die in Canone nach den Zwischenpuncten befindliche Zahlen können „jedesmal bey Auftragung der Temperatur weggelassen werden, weil nämlich selbige nur „zur Befriedigung des Verstandes dienen sollen, keinesweges aber zur Befriedigung „des Gehörs nothwendig sind.“ Was brauchen wir weiter Zeugniß? Wer kan mir also verargen, daß ich bey meiner nähern und leicht begreiflichen Art so lange bleibe, bis ein anderer uns eine gleichschwebende Temperatur **ohne Mangel und ohne Ueberfluß** liefert? Gesetzt auch, daß der Zweck von mir nicht vollständig wäre erreichet worden, so können doch meine mancherley angezeigten Wege einem andern fruchtbaren Nachforscher künftig Gelegenheit geben, dieser wichtigen Sache weiter nachzusinnen. So gewiß der in Schimpfen und Schmähen vortrefliche Herr **Sorge** durch seine **Mückenbaar-Berechnung**, oder vielmehr nur durch Vervielfältigung der **Neidhardtischen** Grundzahl, der Wahrheit wenig gedienet hat: eben so gewiß hat ihm niemand die sonderbare Ehre misgegönnet, daß er seine mit Nullen gespickte Temperatur nicht nur an benachbarten, sondern auch an enfernten Orten vergeblich anbieten dürfen.

§. 12. Im vorstehenden **achten** Temperaturplane habe ich nicht nur die Schwebungen der Qvinten und Qvarten, sondern auch der großen und kleinen Terzen getreulich beygefüget, um von Ihnen, meine Herren, auf eine beqveme Art zu vernehmen, ob etwas grundfalsches darinnen sey. Vielleicht wird die in der **Qvintencolumne** wiederholte Schwebung: 21 mit 15; folglich auch die in der **Qvartencolumne** wiederholte 30 mit 21, ein unvergeblicher Fehler seyn. = = Vielleicht aber erwäget man dargegen in Absicht der beyden **Terzencolumnen** zugleich die (im Ober- und Untertheile des Octavsprengels) vermischte **Zurücktretung** und **Nähertretung** der Kräfte solcher Hauptdifferenzen, welche laut meiner obigen **dritten Vorerinnerung** den Stoff zur Temperatur schon bey sich führen. Der Beschluß heisset: Non quot, sed quid.

Bey wiederholter Durchlesung dieses Briefes finde ich freylich etliche Stellen, die theils zu weitläuftig, theils zu enge oder dunkel gerathen. Weil aber dieses Schreiben nur an solche Männer gerichtet ist, von deren Einsicht und Billigkeit alle Kleinigkeiten übergangen werden: so erwarte ich disfalls nichts widriges. Uebrigens verbleibe ich mit sonderbarer Hochachtung,

Meine Herren,

Dero

Nordhausen,
den 20. März, 1762.

ganz ergebenster Diener,
C. G. Schröter.

CXIX. Brief

Achte Fortſetzung des Verzeichniſſes deutſcher Odenſammlungen mit Melodien.

Berlin, den 13. November 1762.

XL.

Romanzen mit Melodien, und einem Schreiben an den Verfaſſer derſelben. Hamburg und Leipzig, 1762. 4 Bogen in 8vo. Wer es nicht übel genommen hat, daß das Schinkenbein des Phylax, und andere gellertſche Fabeln häufig in Muſik geſetzet worden ſind, der wird vermuthlich auch deswegen nicht die Stirne runzeln, daß allhier der Nachttopf einer Kloſterdomina nach dem Tact ausgegoſſen wird; oder daß Clarchen, welche die Nacht mit einem Mönche zugebracht hatte, in der durch eine gewiſſe Begebenheit ihr verurſachten Beſtürzung, die Beinkleider des Paters ergreift, und ſolche nach Noten anziehet ꝛc. Warum ſollte man nicht ſingen, was man mit Vergnügen zu leſen pflegt? Des la Fontaine Fabeln und Erzählungen werden durch ganz Frankreich von jungen und alten geſungen. Der Componiſt dieſer ſieben Mordgeſchichte ſcheinet zum Tone der Virtuoſen mit dem Stabe nicht übel aufgelegt zu ſeyn. Die Melodie der zweyten und fünften Geſchichte iſt ſo neckiſch, daß man dem Verfaſſer unmöglich den Beyfall verſagen kann. Es zeiget keine gemeine Biegſamkeit des Geiſtes an, die poßirlichen Weiſen des ſtruppigten Pans glücklich nachmachen, und die Dryaden auf einen Augenblick die Weiſen des Apollo vergeſſen laſſen zu können. Das vorige Jahrhundert hatte in dieſem Stücke einen unvergleichlichen Mann an **Gabriel Voigtländern**, Chriſtian des V. erwehlten Prinzen zu Dännemark wohlbeſtelltem Feld- und Hoftrompeter, wie auch Kammermuſi-

kanten (*). Ich weiß nicht, wer der Componist gegenwärtiger Romanzen ist. Aber der berühmte Dichter wird vielleicht nur wenigen unbekannt seyn.

XLI.

Oden mit Melodien vom Herrn Carl Phil. Emanuel Bach. Berlin, in der Weverschen Handlung, 1762.

wie auch

XLII.

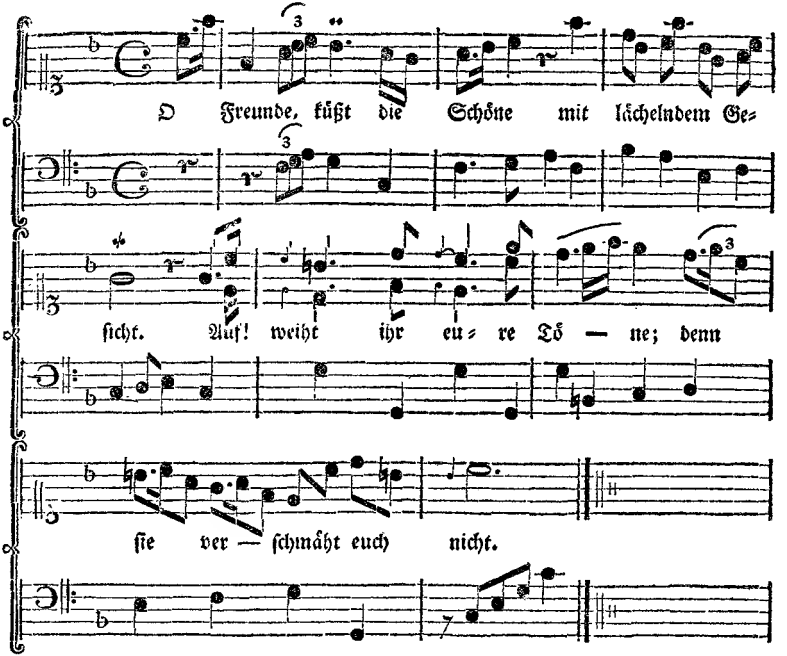
Lieder mit Melodien vom Herrn Johann Phil. Kirnberger. Berlin, in der Weverschen Handlung, 1762. Der Herr Verleger hat nicht unrecht gethan, die in verschiednen andern Sammlungen zerstreueten schönen Odencompositionen dieser beyden braven Tonkünstler in ein besonderes Werk, jedoch mit dem Zusatz sehr vieler neuen Stücke, sammeln zu lassen.

XLIII.

Der spiel- und singende Clavierschüler, in einigen vermischten Liedern vorgestellt von Peter Paulsen. O. i. G. . st. Flensburg und Leipzig, in Commißion der Kortenschen Buchhandlung, 1762. Die Absicht des Herrn Paulsen ist nicht zu verwerfen, daß er solche Arten von Odenaufsätzen liefern will, die so gut gesungen werden, als für kleine Clavierstücke gelten sollen. Nur scheint er noch nicht Uebung und Erfahrung genug zu besitzen, seine zwiefache Absicht gehörig ins Werk richten zu können, indem er die Singstimme hin und wieder gewisse Cabriolen machen lässet, die öfters wider den Character der Ode, und öfters wider die gute Singart sind. Hiernächst geräth er manchesmal auf Abwege, die zwar den Titel des Werkes, nemlich einen Clavierschüler rechtfertigen; aber die der Achtsamkeit des Meisters auf seinen Schüler keine Ehre machen. Ich will einige Exempel zum Beweise dessen was ich gesaget, anführen. Hier ist der erste Theil der **zweyten Ode.**

O

(*) In dem seinen **Oden und Liedern** vorgedruckten Privilegio vom Jahre 1642. wird er ein **Kammermusikant** genennet; Zeichen, daß das Wort **Musikant** um diese Zeit noch nicht eine verächtliche Bedeutung gehabt hat, wie heutiges Tages.



Der ſpringende colorirte Auftact, womit dieſe Ode über der Sylbe o anfängt, verräth keinen ſonderlichen Geſchmack in der Spielmuſik; und im Singen tauget er gar nicht. Die Triole auf de, in dem Worte **Freunde**, iſt nichts weniger als geſchickt angebracht worden. Wer mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand einen kräftigen Triller ſchlagen kann, der hat Gelegenheit, es auf dem Worte **küßt** zu thun. Der geſchickte Sänger wird aber dieſe Paſſage umformen müſſen, wenn er mit Geſchmack und guter Art das **küßt** herausbringen will. Das in der erſten Zeile, in der Melodie ſo oft vorkommende c machet die Melodie ohne Zweifel etwas unangenehm. Es iſt eadem lyra &c. Warum der Abſatz auf **Schöne** mit einer ſteigenden Melodie gemachet wird, da weder hier noch in der Folge eine Frage vorhanden iſt, davon iſt die Urſache wohl nicht ſo leicht einzuſehen. Die zweyte Zeile **mit lächelndem Geſicht**

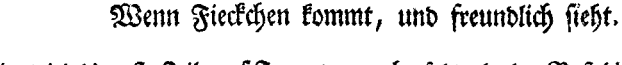
enthält, außer dem zu sehr gezerrten Gesange, so etwas in Ansehung der Harmonie, was nicht seyn solte, —— eine böse Quinte beym Absatz. Das ist ein garstiger Dintenklecks. Die dritte Zeile fänget, wie die erste, mit einem melismatischen Auftact über der Interjection **auf** an, da der Ausdruck syllabisch seyn solte. In der Mitte zwischen **eure** und **Töne**, vermisset man die Auflösung der Quarte, indem die Mittelstimme plötzlich aufhöret. Die Regel des Satzes, **daß keine Stimme auf einer Dissonanz abbrechen muß**, muß unserm spielenden Clavierschüler noch nicht in der Schule vorgekommen seyn. Da der Absatz der dritten Zeile auf **Töne** bis ins dritte Viertheil hingezerret wird: so wird die vorhergehende rhytmische Anordnung der Ausgänge ohne Ursache abgeändert; und hernach wird dieser Absatz mit einer Harmonie gemachet, womit nicht nur die vorhergehende zweyte Zeile auf **Gesicht** abgesetzet hat, sondern womit annoch die folgende vierte Zeile, vermittelst einer ganzen Cadenz, bey **euch nicht**, geschlossen wird. Diese Art der Modulation, wo wiederum eadem lyra ist, kann unmöglich gut seyn. Warum wurde selbige nicht in der dritten Zeile nach der Dominante von C dur hingelenket? Freylich hätte alsdenn die ganze vierte Zeile: **Denn sie verschmäht euch nicht**, umgeformet werden müssen. Doch dieser Umstand würde so wenig das Lied verschlimmert haben, als solches in der Folge, im zweyten Theile, geschehen wird, wenn man darinnen einige Passagen, besonders die ganze siebente Zeile, ausbessert. —— Da das gegenwärtige Lied aus acht Zeilen besteht: so ist zu verwundern, daß sich in der paulsischen Composition desselben nicht eine einzige Zeile findet, die mit der andern eine gewisse symmetrische Uebereinstimmung hat; welches doch, ohne daß der Affect dadurch wäre benachtheiligt worden, hätte geschehen können; und in jedem Stücke, besonders von einem ziemlich geraumen Umfange, geschehen muß.

Ich will annoch aus einigen andern Oden gewisse Unförmlichkeiten, zur Warnung davor, auszeichnen.

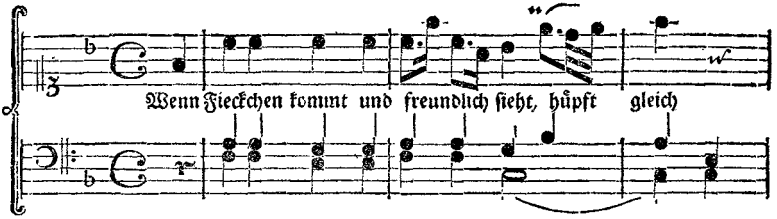
(a) Die erste Ode.

Wenn Fieckchen kommt, und freundlich sieht.

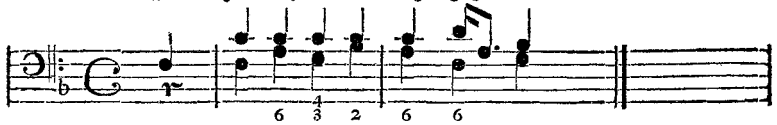
Hier wird die erste Zeile auf Fermatenart abgesetzt, da der Baß die Dominante der Tonart hat, und die Singstimme die Septime dagegen macht, als:



Wenn



Nach den Regeln der Mannigfaltigkeit muß alhier die Harmonie von F im geringſten nicht im zweyten Tacte, zu **freundlich**, wiederkommen; ſondern die Harmonie der Septime von D genommen; und bey ſieht in die Harmonie von G abgeſetzet werden. Wem dieſes nicht ſchmecken will, der muß entweder die Modulation nach B hinlenken (ff ee, es es d); oder bey einer kleinen Veränderung der Melodie zu **freundlich**, als aus welcher das F wegbleiben kann, nach G mol gehen (ff ee, fis fis g); oder er muß die ganze Anlage des Geſanges verändern; oder er muß auf folgende Art verfahren, wo zwar die F Harmonie im zweyten Tacte ebenfals wiederkömmt. Aber der Fall iſt verſchieden, indem dem Baſſe die ehrbare Parallelbewegung genommen worden.

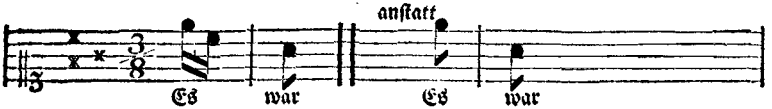


Da in dem ganzen Liede der zweyte Theil gegen den erſten einen Gegenſatz formiret, der in allen Verſen mit der Partikel **doch** anhebet: ſo wäre es nicht nur, um die auf **doch** liegende Emphaſin auszudrücken, gut geweſen, wenn der Ton c, womit dieſe Partikel geſungen wird, eine Octave höher genommen wäre; ſondern dieſes zweygeſtrichne c würde den Umfang der Stimme annoch um eine Terz verkürzet haben; welches ſowol an ſich, als zugleich deswegen ſehr ſchicklich geweſen ſeyn würde, weil die ganze übrige Art von Tonführung die Stimme in einer gewiſſen Höhe erhält, und nicht dergeſtalt geſenket wird, daß das eingeſtrichne c ſeinen Platz mit Recht behaupten kann. Ueberhaupt iſt der Geſang der Zeile, worinnen dieſes **doch** vorkömmt, wegen ſeines ſpringeriſchen Weſens nicht fließend, und deswegen nichts weniger als gut. Man urtheile.

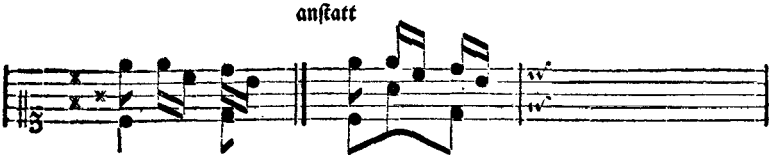
Der Ausdruck für **froſtig** würde immer noch bunt genug geweſen ſeyn, wenn er auf folgende ſangbarere Art wäre gemachet worden:

(b) Das dritte Lied: Es war Alexander der Große.

Ich will hieraus nichts weiter bemerken, als den gekünſtelten Auftact:

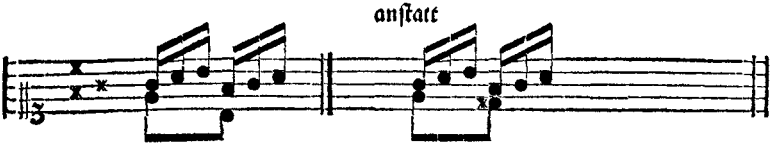


und den Dintenklecks mit der Octave:



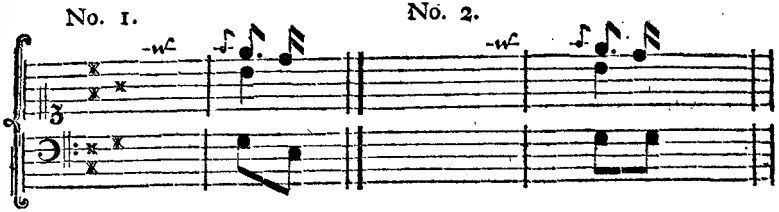
(c) Das vierte Lied: Wehrtes Kind, der Schäferorden.

Dieſes Lied iſt mit einer ſangbaren und feinen Melodie verſehen, ob ſie gleich für die Odenſchreibart etwas zugekünſtelt iſt. Schade, daß folgender häßlicher Dintenklecks mit der Quinte darinnen iſt:



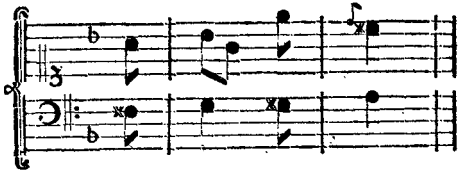
Anſtatt der abgebrochnen Cadenz, womit die ſechſte Zeile abſetzet, wäre ohne Zweifel die ganze in fis mol ſchicklicher geweſen. Der Gang bey No. 1. iſt zu leer, um harmoniſch zu ſeyn. Bey No. 2. iſt er verbeſſert.

No. 1.



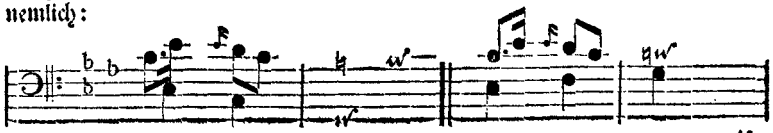
(d) Das sechste Lied: Chlorinde war ein böses Kind.

Vermöge der Ueberschrift soll die Melodie dieses Stückes **tändelnd** seyn. Dieser Ausdruck aber ist nicht gar zu wohl getroffen worden. Der erwehlte Dreyachttheiltact, in welchem jede erste Sylbe des Trochäus mit zwey Achttheilen ausgedehnet wird, ist allein nicht hinlänglich dazu. Wenn gleich die Chlorinde sehr wild mit ihren Puppen herumspringet: so solte der Componist gleichwohl die Stimme nicht so viele ähnliche Sprünge machen lassen, unter welche wegen der Art der Folge der Harmonie, auch der mit der großen Sexte gehöret:



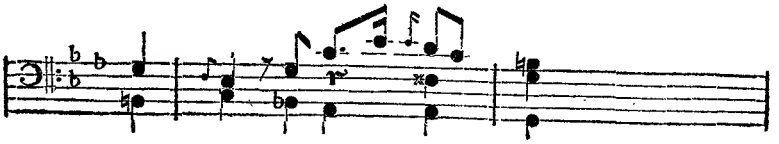
(e) Das eilfte Lied: Du Echo meiner Klagen.

Der Einfall ist recht artig, daß der Componist, um das Echo gewissermaßen vorzustellen, in der ersten Zeile eine kleine Nachahmung zwischen dem Diskant und dem Basse anbringt. Es hat sich selbiger außer dem, den Affect der Ode, wenigstens der ersten Zeile, zu treffen viele Mühe gegeben. Nur Schade, daß man es der Composition anhören kann, daß sie mit etwas Mühe zur Welt gebracht worden ist. In der siebenten Zeile findet sich ein Druckfehler im Basse, nemlich:

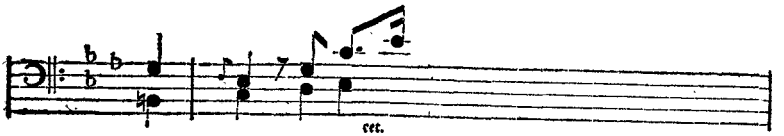


Ue-

Ueberhaupt wäre der Baß harmoniſcher geweſen, wenn er auf folgende Art zur ganzen Zeile geſetzet wäre:

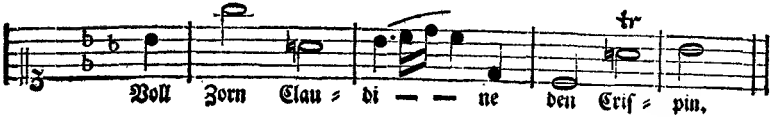


und nicht auf dieſe Art:



(f) Das vierzehnte Lied: Bey heiterm Mondenſcheine.

In der dritten Zeile hat ein ſingender Clavierſchüler, der öfters kaum den Umfang einer Octave mit gleicher Stärke in ſeiner Gewalt hat, Gelegenheit, nach dem Ausdrucke des Herrn Capellmeiſters Telemanns, die Höhe eines Zaunkönigs und die Tiefe einer Rohrdommel in Sprüngen hören zu laſſen. Man urtheile.



Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXX. Brief

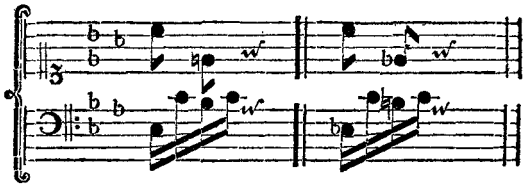
Beſchluß des XLIIIten Artikels aus der achten Fortſetzung des Verzeichniſſes deutſcher Odenſammlungen mit Melodien.

Berlin, den 20. November 1762.

(g) Das funfzehnte Lied:
Mein Vormund will, iſt er nicht toll?

Der im zweyten Tacte befindliche unharmoniſche Querſtand gehöret unſtreitig unter die Druckfehler. Ich will ihn aber dennoch anzeigen.

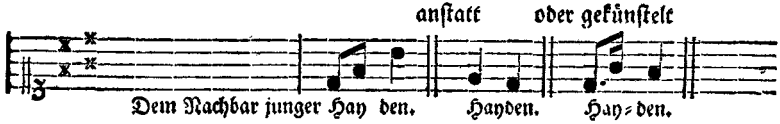
anſtatt



Dieſer Querſtand beleidigt zu ſehr das Gehör, als daß er in die Anzahl der erlaubten aufgenommen werden könne. Er iſt und bleibt allemal ein Fehler.

(h) Aus dem achten Liede: Begeiſtert mich, o Freuden.

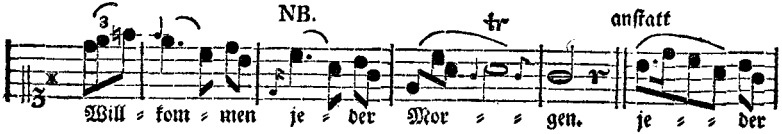
Ich will hieraus weiter nichts als den Abſatz der dritten Zeile bemerken.



Einen Abſatz von dieſer Art wird ſo leichte kein Singcomponiſt nachmachen; und er wird auch nicht unrecht haben.

(i) Das ſechzehnte Lied: Wie ſanft, wie ruhig fühl ich hier.

Der Herr Verfaſſer ſcheint ein erſtaunlicher Liebhaber von den ſpringenden Vorſchlägen zu ſeyn. Dieſe aber pflegen gleichwohl nicht überall, ohne Nachtheil der guten Singart, ſtehen zu können. Man urtheile.



Was für ein Geſchleppe und für ein Springen zu gleicher Zeit! In der vorhergehenden dritten Zeile findet ſich ein aufſpringender Quintenvorſchlag bey und (ſonder Ahndung,) der ebenfals zur Unzeit angebracht worden iſt, da der ſimple Ton d weit edler würde geklungen haben.

(k) Das zwanzigſte Lied: Mein Mädchen das iſt wahrlich ſchön.

Zwiſchen der dritten und vierten Zeile fehlet der Platz zum Athemhohlen.

(l) Das ein und zwanzigſte Lied:
Dir, Phyllis, dir und deiner Liebe.

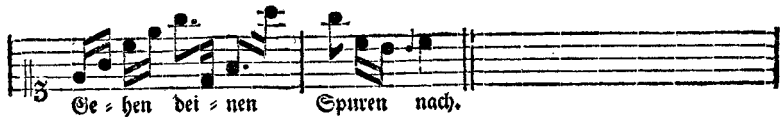
Der erſte Theil ſchließet vermittelſt einer Halbcadenz in die Harmonie von H. Die erſte Zeile des zweyten Theils machet wieder einen Abſatz in die Harmonie

H; die darauf folgende Zeile ſetzet vermittelſt einer ganzen Cadenz in ſelbiger ab; und die hernach folgende Zeile wird vermittelſt einer Halbcadenz wiederum in ſelbiger abgeſetzt. Dieſe eiusdem lyræ modulatio iſt wohl nicht muſikaliſch. Die letzte Zeile des Liedes, deren Melodie vermittelſt der Nachahmung aus einem gewiſſen grauniſchen Liede gebildet iſt, iſt für denjenigen, der den rechten Vortrag davon nicht weiß, nicht ſchicklich zu Papiere gebracht worden. Auf folgende Art wird es jedermann beſſer leſen:

Ich habe den lahmen Vorſchlag (fis — e) auf der Endnote weggelaſſen.

(m) Das vier und zwanzigſte Lied: Edle Freyheit, mein Vergnügen.

Zwiſchen der fünften und ſechſten Zeile iſt wieder kein Platz zum Athemhohlen. Die Melodie zur ſechſten Zeile, die für eine Flöte oder Violine, und nicht für die menſchliche Singſtimme gemacht zu ſeyn ſcheinet, verdienet angemerket zu werden. Hier iſt ſie.



Anſtatt **gehen** beliebe man **ſpringen** zu leſen.

Es iſt dieſes nicht alles, was wider die melodiſche, harmoniſche und modulatoriſche Beſchaffenheit der paulſiſchen Oden vorgebracht werden kann. Es mag aber hierbey ſein Bewenden haben. Zum Ruhme des Herrn Verfaſſers müſſen wir ſagen, daß er in der rhytmiſchen Anordnung der Sätze alle mögliche Richtigkeit beobachtet, und da, wo die Poeſie nicht Füße genug hatte, und er nicht dehnen wollte, ſelbige durch den Baß erzwungen hat, wie z. E. im dritten Liede. Er ſcheinet ferner nicht bloß die erſte Strophe einer Ode, ſondern alle, überleſen zu haben, um nicht etwann eine ganze Cadenz hinzuſetzen, wo

keine hingehöret. So ist z. E. in dem sechsten Liede: **Chlorinde war ein böses Kind**, nirgends als am Ende eine ganze Cadenz zu finden, obgleich die erste Strophe dazu Gelegenheit giebt. Wir wünschen, daß, wenn der Herr Paulsen einmal wieder die Feder zu Odencompositionen ansetzet, er mit diesen vorbemeldten Eigenschaften die Reinigkeit der Harmonie, und eine sangbare Melodie verbinden; die häufigen Dehnungen, besonders mit springenden Noten; ingleichen die lahmen Vorschläge auf den Endnoten vermeiden; und geschickt und doch gefällig moduliren möge. So klein das Feld der Oden ist, so ist es immer besser, Lob als Tadel darinnen zu erwerben, zumal wenn man sonsten ein gutes musikalisches Talent hat, wie der Herr Paulsen, und wie er solches in seinem wohlgerathnen neunzehnten Liede an den Tag geleget hat. (In dem vierten Tacte vorm Ende, in dem Tact zu **ihrem**, ist ein Druckfehler, indem die letzte Baßnote kein e, sondern ein es seyn muß.)

An die Herren Verfasser der kritischen Briefe über die Tonkunst.

Hochzuehrende Herren,

Es hat Ihnen beliebet, meinem Namen unter dem 3ten Jul. des vorigen Jahres nicht nur ein Stück Ihrer **kritischen Briefe über die Tonkunst** zu widmen, sondern auch an einigen andern Oertern dieser lehrreichen Briefe meiner Wenigkeit mit solchen Ausdrücken zu gedenken, die mir nicht anders, als sehr angenehm, seyn können. Ich danke Ihnen, meine Herren, auf das verbindlichste, für die mir hierdurch erwiesene Ehre, und versichere dagegen, daß ich mich dabey jederzeit Dero besondern Wohlgewogenheit mit Vergnügen erinnern werde.

Sie, Hochzuehrende Herren, haben mir in dem an mich gerichteten Briefe aufgetragen, ein gewisses Manuscript eines ehemaligen berühmten Kapellmeisters, welches vom Recitativ handelt, durch meine Vermittelung der Vergessenheit zu entreissen, und durch den Druck ans Licht zu bringen. So willig,

als ich auch dazu war, nachdem ich diesen Antrag gelesen hatte: so schwer schien mir doch die Ausführung desselben zu seyn, weil das Manuscript bey einem Manne in Verwahrung lag, den ich niemals zu kennen die Ehre gehabt, und folglich von dessen Gesinnung ich nicht zum voraus wissen konnte, ob ich nämlich meinen Zweck erreichen würde, wenn ich um die Mittheilung des Manuscripts anhielte. Doch wagte ich es, und schrieb an den Hochehrwürdigen Herrn Besitzer des Manuscripts vom Recitative, und nach wenig Tagen hatte ich den Vortheil, eine erwünschte Antwort in meinen Händen zu haben, in welcher mein Ansuchen gebilliget, meine gewagte Bitte gewillfahret, und mir zur Herausgabe des begehrten Werks, welches der Herr **Amisallos** im Namen der musikalischen Gesellschaft durch meine wenigen Dienste im Druck zu sehen wünschet, völlige Einwilligung gegeben wurde. Wie glücklich bin ich also nicht, daß ich mich im Stande befinde, Dero geäußertes Verlangen zu befriedigen? — Aber wie sehr habe ich nicht Ursach zu wünschen, daß diejenigen Bemühungen, die ich bey der Herausgabe einer verwaisten Geburt anzuwenden habe, also ausfallen möchten, wie es theils der Ehre ihres berühmten und verdienstvollen Herrn Verfassers, theils den jetzigen aufgeklärten Zeiten gemäß ist, damit ich nicht Ursach habe, meine Arbeit am Ende zu bereuen? Doch — ich will thun, was in meinen geringen Kräften stehet, und mir alle ersinnliche Mühe geben, das bewußte Werk in einer solchen Gestalt den Liebhabern der musikalischen Setzkunst in die Hände zu liefern, welche denselben verhoffentlich nicht unangenehm seyn wird. Sollten mir an einem oder dem andern Orte Zweifel vorkommen, zu deren Auflösung mehrere Einsicht, als meinem wenigen Wissen verstattet ist, erfordert werden möchte: so werden Sie mir vergönnen, daß ich meine Zuflucht zu einigen Hochgeehrtesten Mitgliedern Ihrer Gesellschaft nehmen, und mir von Denselben lehrreichen Unterricht ausbitten darf. Und sollte ich wol besorgen dürfen, daß mir solche Ihren gelehrten Beystand versagen werden? —

Ich weis kein Hinderniß mehr, das der Ausgabe des mehr gedachten Werks im Wege stünde; sondern sobald als sich ein annehmlicher Verleger findet, ist der Hochehrwürdige Herr Besitzer des Manuscripts erbötig, dasselbe an mich auszuliefern. Die Bedingungen, unter welchen dem künftigen Herrn Verleger das Werk überlassen wird, kann derjenige, der den Verlag auf sich zu nehmen gedenket, bey dem Herrn Secretär **Friedrich Wilhelm Marpurg** in Berlin erfahren. Das Werk selbst möchte im Manuscript, wenn es völlig ins Reine gebracht, wol über 40 Bogen, ohne die **Vorrede** betragen. Um auch

von der innerlichen Beſchaffenheit deſſelbigen etwas zu melden, theile ich den **Inhalt der Kapitel** mit. Es handelt nämlich

der Vorbericht

vom ſtilo recitatiuo insgemein.

Der erſte Theil

von der Rhythmopoeia ſtili Recitatiui.

Kap. 1. Von den zum Recitativ bequemſten Verſen.
— 2. Von den muſikaliſchen pedibus rhythmicis im Recitativ.
— 3. Von der Vermiſchung der dreyerley pedum rhythmicorum im Recitativ.
— 4. Von der ordentlichen Connexion ſolcher pedum rhythmicorum.

Der andere Theil

von der Melopoeia ſtili Recitatiui.

Kap. 1. Von der Erhöh- und Erniedrigung der Stimme bey der recitativiſchen Singart.
— 2. Wie die recitativiſche Singart eines ganzen Periodi einzurichten.
— 3. Von etlichen Freyheiten des ſtili recitatiui.
— 4. Vom accompagnirten und vollſtimmigen Recitativ.
— 5. Von dem Amte des Recitanten.

Meine Sorge bey der Ausgabe dieſes Werks werde ich dahin gerichtet ſeyn laſſen, daß ich demſelben eine beſondere **Vorrede** vorſetze, hin und wieder **Anmerkungen** und **Zuſätze** einſtreue, und demſelben am Ende ein brauchbares **Regiſter** beyfüge.

Dieß iſt es, meine Herren, was ich auf Dero an mich gerichtetes Schreiben zu ſchuldigſter Nachricht habe melden, und mich ferner zum gütigen Andenken gehorſamſt empfehlen wollen, der ich übrigens Lebenslang mit aller Hochachtung beharre

Dero

Mühlhauſen,
den 8ten Febr. 1763.

ganz ergebenſter Diener,
M. Johann Lorenz Albrecht.

Ge-

Gedanken über die musikalischen Streitigkeiten der Herren Marpurg und Sorge.

(I) Auszug aus einem Schreiben des Herrn Lustig an den Herrn Marpurg.

—— —— Ich statte Ihnen für die durch Ihre gütige Zuschrift Dero gelehrten Anmerkungen über das Sorgische Compendium harmonicum mir erwiesene unverdiente Ehre den ergebensten Dank ab. Ich schätze es unter meine größte Glückseeligkeit, daß ich solche sinnreiche Schriften, wie die von Ew. Hochedelgeb. sind, nur in ziemlicher Deutlichkeit fassen kann; bin aber übrigens nach vieler angestellter Bemühung wirklich unter diejenigen, die ohne Affectation von sich überzeugt sind, daß sie wenig wissen, und sich also nicht leicht einen decisiven Machtspruch anmaßen. Doch eben wie ich dieses schreibe, werden mir von einem sehr guten Freunde, einige vermischte Gedanken, die mit den meinigen ziemlich übereinkommen, zugeschickt; weshalb ich mir die Freyheit nehme, Ihnen solche, aus dem holländischen ins deutsche treulich übersetzt, Dero erleuchteten Augen vorzulegen; in gewisser Hoffnung, Ew. Hochedelgeb. werden es einem Holländer, wenn er gleich ein wenig naseweis scheinen möchte, nicht übel nehmen, daß er kein Blatt vor den Mund nimmt, sondern frey heraus saget, was er denket. Solche Leute müssen einem Geiste, der wie der Ihrige denket, allemal lieber seyn, als Fuchsschwänzer, Leisetreter und Jabrüder. ——

Groningen,
den 29sten Januar, 1763.

Jacob Wilhelm Lustig,
Organist an der Martinikirche.

Schrei-

Schreiben an den Herrn L** *

Mein Freund Muſander;

Sie haben mir viel Vergnügen erwieſen, mit der Communication der ſchönen Schriften des berühmten Herrn **Marpurg**. Ich bin nun völlig überzeuget von dem, was der redliche Herr **Abel** hier, vor drey Jahren öfters zu ſagen pflegte: Der Herr **Marpurg** iſt bey weitem der beſte von allen muſikaliſchen Schriftſtellern. Gleichwol halte ich Seine Sätze eben für keine Glaubensartikel, und Er iſt auch viel zu erhaben, als daß Er ſie dafür ſolte ausgeben wollen. Ich werde alſo, Ihrem Begehren zu folge, meine Gedanken darüber, mit meiner gewöhnlichen Offenherzigkeit, entdecken: Denn es bleibt doch unter uns Mädgens.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

CXXI. Brief.

Berlin, den 27. November 1762.

Beschluß des Schreibens an den Herrn L**

Das Buch zu dem Titel finde ich hier nicht, indem es von dem Generalbaß und der Composition eigentlich nichts abhandelt. Aber diese neue Art, ein Buch mit Anmerkungen herauszugeben, die unserm Barbeyrac bey seinem Puffendorf noch unbekannt gewesen seyn mag, gefällt mir ungemein: weil sie bloß durch den Sieb des Witzes geläuterte Gedanken dem Leser vorlegt. Da erscheinen nun die Namen von zwey und funfzig Tonkünstlern. Sie werden nicht aufgerufen, ihre Kiele zu schärfen gegen einen einzigen Pedalritter: dazu ist der Herr Präses selbst überflüßig im Stande; vielweniger ihre Lästercanonen zu laden, und die Materialien dazu aus der Bibel zu entlehnen; sondern bloß unpartheyisch zu votiren. Apollo gebe dann, daß sie, wenn sie beysammen seyn werden, sich besser vereinbaren, wie die polnischen Edelleute auf einem Reichstage, oder wie unsere Doctores Medicinä: denn wenn von denen nur der vierte Theil mit einander consulirte, wäre des Patienten Untergang, der Prädestination unerachtet, gewiß genug. Woher kömmt das? Ohne Zweifel aus der fatalen Zahl 13. Lieber möchte ich noch mit Verehrern der Sonne, des Monds, des Feuers, oder gewisser zweybeinichter Geschöpfe zu schaffen haben, als mit den dummen Anbetern der verwünschten Zahlen (sal. hon. Math.). Gegen solche, zumal wenn sie sich noch berühmen, drey tapfern Helden sieben Aerme abgehauen zu haben, pflege ich bisweilen derbe vom Leder zu ziehen. Hieraus läßt sich leicht abnehmen, daß ich bey Leibe kein Sorgianer sey, noch werden könne; indessen kann mein zärtliches Herz es doch nicht ohne Mitleiden anschauen, wenn die Parteyen so entsetzlich ungleich sind; und ich sehe nicht, wozu es dienen sollte, zur

billigen Erniedrigung eines bereits überwundenen und wehrlos unter seiner Bank liegenden Gegners annoch ein Schärflein beyzutragen. Wir wollen also unsre Aufmerksamkeit bloß auf die vorgetragene Sachen lenken.

Können wir nicht auch die Hypothesin von der Sympathie (pag. 2.) annehmen? O ja, mit der Einschränkung, die man pag. 21. §. 34. lieset, **aber auch keine andere Intervallen**, gar wohl. Aber bey der zwoten Erfahrung p. 5. muß uns der Glaube behülflich seyn: Denn mir hat sie noch nimmer gelingen wollen; vielleicht taugen meine Microscopen nicht. Es wäre mir viel angenehmer gewesen, wenn es dem scharfsinnigen Herrn Verfasser gefällig gewesen wäre, aus der Erfahrung ein Theorema zu machen; nemlich, die wahre Ursachen der Sympathie demonstrativisch anzuzeigen.

Will man aus dem Erzittern der Sayten (pag. 5.) schließen, daß die Natur uns nach den Tönen weiset, warum kann denn der natürliche Siß der Terzen nicht so wohl in der Tiefe, als in der Höhe seyn? Wofern alle Oberquinten immer gelinde mittönen, so haben wir keine reine Dreyklänge mehr, sondern in c, e, g muß sich bereits der Nonenaccord hören lassen. Nein, sie sollen nicht härter mitklingen, als es zum Beweise, daß die Sympathie der Töne zur Erfindung der ersten natürlichen Tonleiter Anlaß gegeben, erfodert wird. Es ist freylich möglich, daß die Tonleiter auf solche mühsame Art, wie pag. 47. §. 8. u. s. w. vorgestellet wird, hätte können erfunden werden. Allein ist es wahrscheinlich, daß sie wirklich also, und nicht vielmehr durch einen weit kürzeren Weg, nemlich bloß durchs musikalische Gehör, erfunden sey und erfunden habe werden müssen. Hat man viel eher gesungen als gespielet; und haben die Affecten, Freude, Liebe, Traurigkeit u. s. w. zum Singen angetrieben: wie sollten denn solche lusus ingenii zum Beweise des Ursprungs der beyden Tonarten dienen können? Leute, die, ehe sie künstliche Musik zu hören Gelegenheit gehabt, einige Zeit musicam naturalem glücklich getrieben, scheinen hier unserer Aufmerksamkeit wehrt. Dahingegen muß der warlich wenig Menschenverstand haben, welcher die thörichte sorgische Zahlen pag. 8. für den Ursprung der sieben natürlichen Töne ansiehet, die hier gleichwol in keiner von allen vier Octaven in Ordnung enthalten sind. Lieber hätte man noch mehr wohl proportionirte Hämmer, deren Würkung Pythagoras empfand, fingiren mögen. Wie viel unnöthige Mühe giebt sich doch mancher Schulfuchs auf seiner Studierstube, der, wenn er so klug wäre wie Moliere, von einer gescheuten Magd bessern Unterricht empfangen könnte! Gleichwol gehören solche Thoren mit zur besten Welt: indem sie Klügeren zu tieferem

Nach-

Nachsinnen Gelegenheit geben. Ad pag. 17. Der Satz: **Der Klang ist ... ein vielfaches vermischtes Wesen**, wäre noch wohl einer Erklärung fähig. Zu pag. 21. Man vernimmt auch bey Labialpfeifen der Orgeln Quinten und Octaven, ohne daß die Sympathie allda, eben wie bey Sayten, von einem andern sich in der Nähe befindenden klingenden Körper hergeleitet werden könne. Diesen schönen §. 34. hätte ich sehr gerne ausführlicher erörtert gesehen. — Das zweyte Capitel ist bloß pour rire. Eine solche sorgische Beschreibung der Intervallen nach breiten und schmalen Tasten hätte wohl ein dummer Bube machen können. — Nun komme ich auf dasjenige, was mir in den sonst vortreflichen Schriften des werthen Herrn Marpurgs durchaus nicht in den Kopf will, daß er nemlich öfters **das Clavier als die Richtschnur der musikalischen Intervallen, ja der ganzen Musik**, anzugeben scheinet. Kleine und große halbe Töne sind wirklich von verschiedener Größe und Würkung (pag. 53.) man soll so lange suchen, bis man zwischen jedem ganzen Tone einen kleinen und einen großen halben Ton gefunden. Schön! Also sind diejenigen musikalischen Werkzeuge, die zwischen jedem ganzen Tone einen kleinen und einen großen halben Ton dem Gehöre zuwege bringen können, weit vollkommener, und können bey gründlicher Beschreibung der Intervallen allein zur Richtschnur dienen. Diesemnach kann man eigentlich nicht sagen: **Es sind nur zwölf auf alle Weise unterschiedene Töne in der ganzen Musik** (in dem Bezirk einer Octave). Mehr als zwölf reelle Töne haben wir nicht; dis x fis ist nichts anders, als es g; cis dur und des dur ist einerley: beyde halbe Töne werden allenthalben in der Praxi zusammengeschmolzen: 21 Töne machen nicht mehr als 12 wirkliche halbe Töne aus: (pag. 56.) diese 12 machen die sogenannte vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter unsrer jetzigen Musik aus u. s. w. Der Herr **Riedt** redet hiervon ganz anders in seinem Versuche pag. 30-32. Diesem gebe ich hierinn meinen völligen Beyfall. Inzwischen kann ich mich gar nicht bereden, als ob die **Natur** nur diejenigen Intervallen, zu deren Vorstellung wir höchstens nicht mehr als ein x oder b bedürfen, gegeben hätte: denn man kann ja nicht sagen, weil es mir überflüßig scheint, oder ungelegen fällt, mehr Klänge anzunehmen, so hat die Natur auch nicht mehr Klänge gegeben. Stehet nun dieser Grundsatz nicht fest, so werden auch die Folgerungen wegfallen müssen: was die Natur am meisten giebt, ist vorzüglicher zu achten: was mehrmalen vorhanden ist, ist nothwendiger: es sind **mehr kleine Terzen als große Terzen** zu gebrauchen u. s. w. Ein wunderlicher Satz! Niemand kann ja mit Grund bewähren, daß z. E. zu dis, eis, ais, his, in Singstimmen, auf Violinen, Violoncellen u. s. w. keine große Terzen vor-

handen sind; was nun allda vorhanden ist, das hat die Natur gegeben. Also beruhet der vorgewandte Mangel hier bloß auf unserer Willkühr und Bequemlichkeit im Schreiben. Was hilfts uns, ob ein Verfasser sich auf die Natur beruft, wenn er nicht zugleich beweiset, daß er ihrer Vorschrift wirklich Folge geleistet? — Ad pag. 58. Es will mir eben nicht gefallen, daß der annoch unerwiesene Satz von den erzitternden Unterquinten, in den Wörtern: **weil sie erzittert, die erzitternde** u. s. w. zum Beweise dienen soll. So gehts! Die Anverwandschafe der Nebentöne betreffend, sagt man freylich weit füglicher: ihrer viere sind im ersten und eine ist im zweyten Grade mit der Grundtonart verwandt. Wie aber, wenn ich setzte: ich nenne diejenigen Nebentöne einer Haupttonart **in gleichem Grade** verwandt, deren Accorde bereits in ihren wesentlichen Klängen liegen: nun liegen in c d e f g a b c d e f g die 5 Accorde ... ergo ...? — Das vierte Capitel läuft auf dasjenige hinaus, was Sie, mein Freund, in Ihrer Inleiding tot de Muziekkunde **natürliche Harmonie, Melodie** und **künstliche Harmonie** genannt haben. Das hatten Sie gleichwol von dem Herrn Math ... nicht gelernet. Auch will ich die Meinung, so Sie allda §. 221. von den unzuläßigen Octaven und Quinten angeführet, nicht weggeworfen haben. Ad pag. 101. Auf meinem Boden liegt auch noch ein musikalischer Tonzirkel von 42 Grundtönen und verschiedenen leeren Fächern, der also anfängt: C g A k F g D k, und unstreitig unter die möglichen gehöret. Ad pag. 104. Mich deucht, das Wort Pseudoconsonanz war recht artig; hat man hier doch ein Buch, betitelt: Pseudostudiosus Groninganus, of, de Groninger naam-student. — Ad pag. 107. könnte man der Tonart C dur die Töne von C mol, in welche man gleichwol **ausweichen kann**, nicht annoch hinzufügen? — — Nunmehro werde ich auch die übrige Sachen durchblättern. Ich nehme das Handbuch zur Hand, da erblicke ich sogleich den verehrenswürdigen Matth . . Wie muß ihm sein deutsches Herz nicht geschlagen haben, da ihm in der vierten Zeile der Vorrede ein Franzose, dessen Theorie er für unbegreiflich erkläret, unter Augen gekommen! Vielleicht werden ihm augenblicklich verschiedene dict. bibl. eingefallen seyn: Suchet ihr denn mich ... Niemand kann zw ... u. d. g. Es scheinet mir gleichwol, wenn ich es frey heraus sagen darf, daß ein wahrer Eclecticus sich auf die Art gar zu enge Schranken setze. Ja, welcher Muster brauchts, nachdem man durch so viele öffentliche Proben bewiesen, daß man sich weit über dieselbe hinauf geschwungen habe! A propos, ist das nicht eben der Herr . . . dessen Clavierconcerte unsern und der Engländer verwöhnten Ohren in Vergleichung mit denen

denen von Richter, Stamitz u. a. gar nicht schmecken wollen? Ad pag. 4. Die Verhältnisse von mehr als 12 Tönen fallen deutlich genug in die Ohren; (aber just nicht beym Clavier,) sonst könnte die verschiedene Anwendung (der Schreibart) nicht zuwege bringen, daß 12 die Kraft von 21 bekämen. — Ad pag. 5. Töne mit doppelten Kreuzen und Been ... werden **zugelassen**; ergo kann man, in Absicht auf gewisse musikalische Werkzeuge, von jeder brauchbaren Prime alle brauchbare Intervallen ableiten. Ad pag. 6. Sollten c. bbd oder cis. des u. s. w. (man nenne sie wie man wolle, ich nenne sie kleinste halbe Töne) nimmer ein Plätzchen unter den Intervallen zu hoffen haben? Man braucht ja diese letzte, wenn man das Genus verändert, und alsdenn werden sie auf Clavieren allerdings **in einerley Klanggröße ausgeübet**, keinesweges aber in Singstimmen und auf der Violine. Griffen, worinn dergleichen Intervalle enthalten sind, die aufs Clavier präparirt erscheinen, auf allen anderen Instrumenten aber nicht, käme meines geringen Ermessens die Benennung **Orgelpunct** in eigentlichem Verstande zu. Ad pag. 7. Die diatonische Tonleiter ist die natürliche, weil sie **bloß aus großen halben und aus ganzen Tönen** besteht. Die Tonleiter: dis eis fisfis gis ais his ciscis dis ist diatonisch: ergo, natürlich. — Ad pag. 9. **Die Octave ist der Gränzstein aller ... Intervallen**: Hieraus folget, nach meinem geringen Begriff, daß in einem tüchtigen Intervallensystem nicht allein keine übermäßige Octaven, sondern auch keine Nonen u. s. w. vorkommen müßten; desto mehr, weil die Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde ihren Grund in dem Bezirk einer Octave haben sollen. Hiemit schreite ich zu den **Beyträgen**, allwo dieser Punct ausführlicher erörtert wird, und gestehe, daß ich in diesem Stück vorlängst von der Meinung des Herrn Marpurg gewesen bin; daß desselben Beweise bey mir annoch vollkommen fest stehen, und aller Vermuthung nach jederzeit unverrückt bleiben werden. Wer vermag aber einen einfältigen Menschen, der nicht einmal Unterscheid zu machen weiß, zwischen Unterschieben bey Dingen, die ohnedem bereits fest genug stehen, und zwischen dem Grundwegnehmen bey Sachen, so auf demselben gänzlich beruhen, dahin zu bringen, daß er begreife, es sey der Ton c, welchen er im Pedal anhält, nicht länger der eigentliche Grundklang, indem er dem Septimenaccord oberwärts neue Terzen hinzu fügt. Ein Organist könte zwar das c und $\bar{c}$ weichen lassen, um den wahren Grundklang eines Undecimen- und Nonenaccords zu bemerken; allein das Nachbrummen des Pedals ist ihm zur Gewohnheit geworden, und es klingt auf der Orgel wirklich pompöser, wenn man mehr Terzen hinzufügt, als wenn man sie losläßt. Weil man also von dem sogenannten **Entspringen** auf den guten

Gebrauch, nicht nothwendig zu schließen hat, so scheinet mir dieser Punct nicht von der Erheblichkeit, daß ein Verfasser, der indessen weit nützlichere Sachen darzulegen vermögend ist, sich fast gar zu viele Mühe dabey hätte geben sollen. Nun habe ich meines Herzens Grund entdecket. Sie werden doch nicht so toll seyn, diese Einfälle dem Herrn Marpurg kund zu machen: und wenn Sie solches auch thäten, so wissen wir ja, daß wir, obschon wir in wissenschaftlichen Dingen fehlen, und darüber gestriegelt werden möchten, gleichwol grundehrliche Leute seyn und bleiben können. Ich verharre lebenslang

Gröningen ex Musæo,
den 12 Jan. 1763.

Conradus Wohlgemuht.

(II)

Herrn C. G. Schröters, Organisten an der Hauptkirche zu Nordhausen, Bedenken über Herrn Sorgens schmähend angefangenen Streit wider Herrn Marpurgs im Handbuche beschei-denen Vortrag wegen Herleitung der mancherley harmonischen Sätze.

Da endlich der Herr Magister Albrecht, Musikdirector zu Mühlhausen, am 24. December 1762. des Herrn Secretair Marpurgs 1760. ausgegebene **Anmerkungen** über Herrn Sorgens Compendium harmonicum mir gütigst zugeschicket, und ich beyde Schriften gegen einander gehalten; anbey das aus den marpurgischen **Beyträgen** und aus den **kritischen Briefen** hieher gehörige reiflich erwogen: so habe ich befunden, daß Herr Sorge nicht nur seine vorigen Fehler meistentheils aufgewärmet, sondern auch viel neue aufgetragen, und überdieß den Streit auf die unhöflichste Art angefangen hat. Ich frage ihn folglich: Wodurch hat Herr Marpurg an ihm eine solche Begegnung verdienet? — — Etwa durch folgende Worte in dessen ersten **Handbuche**: Seite 33. "Derjenige, der zuerst unter den Deutschen verschiedene zusammen-"gesetzte Dissonanzen zu verkehren gewagt hat, ist der gelehrte und musikverstän-"dige

"dige Herr Sorge." — — **Schämen** muß sich also dieser Sorge, daß er solches Lob nicht nachgehends durch gesittete Aufführung und gründlichern Vortrag eigentlich zu verdienen gesucht. **Schämen** muß sich also dieser Sorge, daß er seine hypothetische Septimenlehre noch bis jetzt für unumstößliche Glaubensartikel verkaufet. **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er schon seit 1748. mit dem musikalischen Pabste schwanger gegangen, und doch bis 1760. nur Mißgeburten zur Welt gebracht. **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er mein 1748. an die correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften zur Beurtheilung überschicktes Kirchenstück spottweise eine reformirte Composition genennet; wovon aber andere Mitglieder, sonderlich der weltberühmte Herr Capellmeister Graun, Versicherung einschickten, daß weder an der Melodie noch Harmonie was hauptsächliches auszusetzen, und zugleich der Ausdruck emphatisch sey. Ehre gnug für mich! **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er 1753. aus unnennbaren Hochmuth das Directorium über die vom Herrn Hofrath Mizler gestiftete Societät, ohne anderer Mitglieder Verlangen, ausdrücklich, trotzend und pochend haben wollte; welches unbesonnene Unternehmen ihm aber durchgehends fehlgeschlagen. **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er 1754. in einer besonders ausgegebenen **Untersuchung** meiner in Schuljahren entworfenen Temperaturplane mit Schmähen und Lästern sich selbst aufs gröblichste beschimpft: weßwegen ich ihn auch keiner Antwort gewürdiget. Anbey danke ich schuldigst denen mir unbekannten Verfassern der in Berlin ausgegebenen **kritischen Briefe**, daß selbige ohne mein Suchen Herrn Sorgens ungesittetes Bestreben im 36 bis 41sten Briefe geneigt anzeigen und unpartheyisch ahnden wollen.

Da ich auch hin und wieder bemerket, daß dieser Sorge mit dem berühmten Instrumentverfertiger zu Braunschweig, Herrn Fritze, ebenfalls wegen der Temperatur öffentliche Zänkerey angefangen, (von welchen Schriften mir aber kein Buchstabe vor die Augen gekommen): so will ich nicht widerstreiten, daß dieser Sorge auch dießfalls sich **schämen** müsse. Mein hieher gehöriger Grund ist dieser: Weil nämlich der berüchtigte Herr Sorge seither mit viel Unwahrheiten **im eigenen Verlag** starken Handel getrieben. Wer wird ihm den dadurch erhaltenen Gewinn mißgönnen?

Soll ich nun sagen, wodurch unser sonst in der Beziehung eines Monochords nicht ungeschickter Herr Sorge seit 1748. immer hochmüthiger geworden? Wohlan! es sey gewagt: Niemand hat seither weder Zeit noch Lust gehabt,

gehabt, die in seinem **dreyfachen Vorgemache** und übrigen Schriften begangenen **große** Fehler anzuzeigen, deren Anzahl meines Wissens über zwanzig sich beläuft.

Gesetzt auch: Herr Sorge hätte 1760. für nöthig und nützlich befunden, sein **Vorgemach** wieder aufzulegen, oder zu vergrößern, oder gar umzubauen; so konnte freylich niemand ihm solches verwehren noch verargen, NB. unter folgenden zwo Bedingungen: 1) Solche Arbeit für kein **System** auszugeben; 2) Weder den überall beliebten Herrn Secretair Marpurg, noch andere geschickte Männer ohne gegebene Ursachen höhnisch anzuzwacken.

Hätte unser berüchtigte Herr Sorge diese beyden Cautelen beobachtet: so wäre **dieses Bedenken** nicht abgefasset worden von

Nordhausen,
am 12. Januarii, 1763.

C. G. Schröter,
Organist an der Hauptkirche.

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXXII. Brief.

Zweyte Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

(Man ſehe II. Band, 2ten Theil, Seite 247.)

Berlin, den 4. December 1762.

57) Mag. Jacob Adlungs Lebenslauf.

(Von ihm ſelbſt entworfen, und vom Herrn M. Albrecht der Geſellſchaft mitgetheilt.)

Anno 1699. den 14. Jan. bin ich in einem erfurtiſchen Dorfe, Bindersleben, gebohren. Mein Vater war daſiger Schuldiener und Organiſt, Herr David Adlung. Meine Mutter war Dorothea Eliſabeth, gebohrne Meuerin aus Tondorf. Meine Eltern unterließen nicht, mich fleißig zu der Schule anzuhalten; und weil ich der ſtärkſten keiner war, und mich alſo zu Haußhaltungsverrichtungen nicht ſchickte, ſo ließen ſich meine Eltern in die Gedanken kommen, mich zum Studieren zu beſtimmen, ohne zu wiſſen, mit was für Hülfsmitteln, weil der Kinder etliche waren. Endlich beredete meinen Vater Herr Ernſt Rabe, Cantor und Kirchner zu St. Thomä, nachher zu St. Andreä, mich zu ihm in die Stadt und in ſein Haus zu bringen, um auf dem Chore zu ſingen, und in die Andreasſchule zu gehen. Man ſetzte mich in Quartam unten an, 1711. Doch kam ich noch in eben dem Jahre in Tertiam; 1712. kam ich in Secundam, und gleich darauf in Primam. Auf Oſtern 1713. wurde ich alſo ins Gymnaſium promovirt. Meine Erhaltung war mit vieler Mühe verknüpft; doch wurde zu einigen Freytiſchen

Anstalt gemacht, und habe ich von vielen viel Liebe genossen. Doch als ich meine Discantstimme verlohr, verschwanden auch diese Freytischе mehrentheils. Ich wurde aber durch Fürspruch von dem Herrn Rathsmeister Reichardt zum Informatore aufgenommen, allwo ich nebst dem Quartier die völlige Haltung bekam. Er hatte damals einen einzigen Sohn, Christoph Reichardt, jetzo Rathsmeister. Die Musik trieb ich fort, und lernte das Clavier erst von meinem Vater, hernach bey dem Bruder des Cantoris Adlung, bis ich vom Herrn Rathsmeister Reichardten, da ich zu ihm zog, vollends so weit gebracht worden, als es die Mode der Information erforderte. Die Studia trieb ich darneben, und wurde 1714. auf Ostern in Secundam versetzt, 1715. in Primam. Bis Ostern 1721. blieb ich daselbst sitzen, weil ich meine Studentenjahre ohne Geld nicht antreten wollte. Als ich endlich das Chorgeld fleißig gesammlet, ließ ich mich promoviren, und hielte meine Abschiedsrede lateinisch vom Concilio zu Costnitz und Johann Hussen, setzte sie aber meinem Vater zu Gefallen ins Deutsche. Ich kann nicht leugnen, daß mich die Schulmeistersgedanken zuweilen an meinem Fleiße gehindert; denn da ich wenige Zeit ein Studiosus gewesen war, starb mein Vater. Weil mir nun der Zufluß zu verschwinden schien, und die Bindersleber mich verlangten, ließ ich mich überreden, ja zu sagen. Weil es mich aber hernach gereuete, so gefiel es mir desto besser, daß die Herren Assessores Ministerii den Abgeordneten zur Antwort gaben: wir können den Menschen besser brauchen. Denn was nur damals hier gelesen wurde, so zu meinem Vorhaben schiene zu gehören, das frequentirte ich. Als ich fast zwey Jahre es hier angetrieben, und von der Reichardtischen Familie viel Liebe genossen, fügte es sich, daß ich mit etlichen Jenaischen Professoribus, als mit dem sel. Herrn Professor Lehmann und andern in Bekanntschaft kam. Diese liebten mich zugleich wegen der Musik, da der Herr Professor Lehmann selbst das Clavier spielte. Sie ermahneten mich, nach Jena zu ziehen, und weil ich keine Mittel wußte, versprachen sie mir alle mögliche Hülfe, auch eine Stelle im Convictorio. Ich ging also auf Ostern 1723. dahin, und nahm in dem Lehmannischen Hause mein Quartier. Die Collegia habe ich niemals versäumet, weil ich stets gedachte, es käm zu der Zeit etwas vor, so zu wissen nöthig wäre, zumal da ich vom vielen Schreiben kein Freund war. Ich konnte aber doch den Discurs, wenn es Gedächtnißsachen waren, complet nachschreiben. Daher kam es, daß durch Gottes Beystand in der Musik, Philosophie, Philologie und Theologie ich viel vor mich brachte, und hätte in den vier und einen halben Jahren (so lange blieb ich in Jena) noch mehr gethan, wenn ich nicht hätte mit Informiren müssen mich fortbringen. Ich schrieb auch in Jena etliche theoretische

tische musikalische Werke, doch heimlich, daß es mein Patron, Herr Professor Lehmann nicht merkte. Endlich wurde ich in Jena Magister, welches mir auch niemals im Traume vorgekommen wäre. Es mußte sich aber wunderlich schicken. Die Herren Professores aus Erfurt schrieben etliche lateinische Briefe an mich, um hierher zu kommen und Magister zu werden. Ich schlug es aber beständig ab, ob man gleich vor vierzehn Thaler es mir antrug, ja um durch Reisen mich nicht zu versäumen, ein Thema mir überschicken wollte, um es zu elaboriren, anstatt eines Examinis. Aber 1726. im November war ich bey meinen Freunden, und mein Bruder kam dahin mit einem Compliment von Herrn Professor Lehmann, nebst der Ordre, sogleich nach Hause zu kehren, ich müßte Magister werden, und noch denselben Tag das Memorial machen. Mir war es wie ein Traum. Doch ich ging mit, und ich erfuhr, daß der Herr Professor Teichmeyer als Brabeuta müßte aus der philosophischen Facultät in die medicinische rücken. Nun ist in Jena der Gebrauch, daß zwanzig Magistri zugleich werden; achtzehn, die bezahlen, und jeder kömmt kaum unter sechzig Thaler weg; zwey aber zahlen nur zwölf Thaler, nebst andern Kleinigkeiten. Er hatte nur zehn Magistrandos, wollte aber doch die Freude haben, einen Actum zu halten; daher kam ich in Vorschlag, unter denen zu seyn, so die Gratuiti heißen, und nicht so viel zahlen mußten. Auf mein Memorial folgte gleich das Amen und Ja, und es kam auf das Examen an, so ein jeder in seinem Hause aus seiner Profeßion mit mir vornahm. Endlich kam es auf das Rigorosum Examen, so in Gegenwart der Facultät durch Adjunctos vorgenommen wurde. Ueber mich kam Herr Adjunctus Kromayer. Hierbey ist zu merken, daß wir nicht zu Magistris, sondern zu Doctoribus Philosophiä gemacht werden; und setzen auch den rothen Doctorhut auf. Nun schiene ich fast an Jena gebunden zu seyn, und damit ich das Recht, Collegia zu lesen und anzuschlagen, mir erwerben möchte, mußte ich mich 1727. vor Michaelis entschließen, pro loco zu disputiren. Ich wählte auf Anrathen des Herrn Professor Lehmanns eine moralische Materie de obligationis vi & natura. Doch noch denselbigen Tag erfuhr ich, daß die Frau Rathsmeisterinn Reichardtinn sehr krank wäre. Ich wurde daher scharf angestrengt, zurück nach Erfurt zu kehren, weil der Herr Rathsmeister seines Sohnes benöthiget wäre, bis die Frau Mama wieder genesen wäre, alsdenn sollte ich mit meinem Untergebenen auf Reisen gehen ein Vierteljahr, und hernach nach Gefallen wieder nach Jena. Es kam auch die Erfurtische Fuhre noch denselbigen Abend wirklich an, uns abzuholen, und meine mehresten Sachen nahm ich mit. In Erfurt zeigten sich wieder unzählige Spuren der göttlichen Vorsehung. Ich hatte wieder auf der Regler Orgel meine Freyheit, und

man machte aus meinem Spielen etwas. Die Information mit Herrn Reichardt trieb ich fort täglich drey bis vier Stunden. Aber anstatt der gehofften Gesundheit starb die Frau Mama. Und meine Rückkehr ward zu Wasser. Gleich darauf gegen Advent starb der Organiste zum Predigern, Herr Buttstedt. Ich kam mit in Vorschlag, nebst des Herrn Buttstedts ältern Sohne, und einem Fremden, Herrn Völkner. Weil aber meine Probe besser ablief, als der andern Competenten, so erhielte ich die Vocation. Von der Zeit an waren mir fast die Gedanken vergangen, bey dem Studieren zu bleiben. Denn ins Predigtamt wollte ich nicht, weil mein Körper zum Predigen nicht taugte. In den Erfurtischen Schulen aber giebts gute Dienste, aber wenig Besoldungen. Also beschloß ich Organist zu bleiben, und darneben zu informiren, welches letztere mir auch so von statten gegangen, daß ich zweifle, ob in so wenig Jahren jemand jemals so viel Leute informirt, auch selbige so weit gebracht, als ich durch Gottes Gnade und Fleiß. Ich resolvirte mich endlich 1736. ein Haus zu kaufen, und zog auf St. Johann ein. Ich war kaum ein Vierteljahr darinne gewesen, so entstund in der Flasche des Sonntags früh ein Feuer bey einem heftigen Windsturm. Es war noch sehr weit von mir, also eileten wir nicht mit Ausräumen. Als es endlich überhand nahm, und wir Ernst brauchen wollten, flog ein Klumpen Feuer auf meiner Nachbarinn alt Schindeldach. Ehe man sich es also versahe, gieng die ganze Gasse auf beyden Seiten an, und da ihr Haus einfiel, zündete es mein Hinterdach an, wozu niemand kommen konnte. Mein Haus brannte von oben herab, den ganzen Tag und Nacht. Hier gingen meine Musikalien, Bücher, und andere Meublen großentheils verlohren, welches mir ein großer Schade war. Endlich fügte es sich, daß ich mich hier auch mußte nostrificiren lassen. Denn als ich anfieng, philosophische und mathematische Collegia zu lesen, wollte die Facultät sauer sehen, und mir mit der Inhibition drohen, ob ich gleich nicht angeschlagen hatte. Aber das folgende Jahr schlugen die Herren Studenten sich nur um desto mehr zusammen an der Zahl sechzehn. Ich hätte mich damals mit der Facultät abgefunden, und mich nostrificiren lassen; aber sie spanneten die Saiten zu hoch, da sie zwölf Thaler verlangeten, und den Anschlag nicht erlauben wollten, bis ich eine wirkliche Disputation pro loco gehalten hätte. Aber 1741. auf Ostern suchte ich noch einmal an, und erhielt endlich die Nostrification vor sechs Thaler. Die Disputation verfertigte ich, übergab sie der Censur des Decani, und versprach solche zu halten, wenn sich ein Respondens fände; welches aber noch nicht geschehen können. Ich hatte jederzeit gewünscht, meine wenigen Studia in einem gewissen Amte zum Dienste des Nächsten anzuwenden. Als derowegen der Herr

Pro-

Professor Heuser vor ein paar Jahren vom Schlage gerühret worden, ließ ich von vornehmen Gönnern mich bereden, darum anzuhalten. Die Herren Rathsseniores aber, so mir entgegen waren, schützten vor, daß mein Organistenamt zur Professur sich nicht reime. Gleichwol wollte ich solches nicht niederlegen. Sie hatten aber, daß ich es nur gestehe, auch keine große Ursache, auf mich zu regardiren, weil ich damals weder heimlich noch öffentlich Collegia gelesen, auch weder disputirt, noch durch Schriften mich bekannt gemacht. Zwar hatte ich in Musicis schon in Jena geschrieben, als:

1) Eine vollständige Anweisung zum Generalbaß, so mir mit verbrannt, und was ich nach dem aufs neue aufgesetzt, ist was weniges dargegen.
2) Eine Anweisung zur italienischen Tabulatur, so mit verbrannt.
3) Eine Anweisung zur Fantasie und zu den Fugen, so auch mit fort.
4) Eine Mechanicam Musicam, so noch vorhanden, und noch verschiedene andere Sachen.

Aber dieß alles war mir mehr nachtheilig als beförderlich, weil man nicht glaubte, daß ein starker Musicus könne ein starker Gelehrter seyn. Nachher aber machte das Lesen, und Anschlagen, und der Ruf von dem Zulauf in meine Sprach- und andere Stunden, mich nach und nach bekannter. Daher, als ich mich wieder bereden ließ, mit anzuhalten, als der Herr Professor Lochmann 1741. vor den Erndteferien starb, bekam ich sogleich den Beruf, und wurde den 28. August 1741. introducirt. Ich hielte memoriter eine lateinische Rede de otio litterario. Ich hatte vor der neuen Academie nützlicher Wissenschaften sieben musikalische Fragen beantwortet, unter dem Titel: Musikalisches Siebengestirn, welche zur Untersuchung nach Maynz geschickt worden. Hierauf wurde mir schon X. cal. Ian. 1755. ein gedrucktes Diploma zugeschickt, und ich für ein ordentliches Mitglied angenommen; wie ich denn den Sommer über in des Herrn von Linkarts Hause oft der Conferenz beywohnen müssen, wie ich auch nicht wenig Artikel ausgearbeitet, so der gelehrten Zeitung einverleibet worden, sonderlich mathematische und musikalische.

Den 5. Jul. 1762. ist er gestorben an einer auszehrenden Krankheit. Seine im Jahre 1758. herausgekommene **Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit** wird allezeit ein Denkmal seiner vortreflichen Einsichten bleiben.

58) Christoph Gottlieb Schröter. (Ex autogr.)

Ich bin 1699. am 10. Augusti zu Hohenstein an der böhmischen Grenze in Churſachſen gebohren, und in der zarteſten Jugend von meinem ſeligen Vater ſo weit gebracht, daß ich 1706. von dem damaligen Capellmeiſter, Herrn Schmidt, als Capellknabe angenommen wurde. Um ſelbige Zeit hatte ich ſchon das Clavichord zu meinem Vergnügen erwählet. Mein nachher öfters erfolgter kränklicher Zuſtand war Urſache, daß mein Pathe, Herr Hentſchel in Biſchofswerda 1709. mich zu ſich nahm, und mit hälliſchen Medicamenten väterlich beſorgte. Nach glücklicher Geneſung wurde ich, auf Anſtiften des vorgedachten Herrn Capellmeiſters Schmidts, als meines nie zu vergeſſenden Gönners und Landsmanns, 1710. wieder nach Dreßden als Rathsdiſcantiſt gerufen, worauf ich bald das Vergnügen genoß, den jüngern **Graun** ebenfalls als Rathsdiſcantiſten zum Nebenſchüler zu bekommen. Nach verlohrner Diſcantſtimme wurde ich, ohne gewöhnliche Probe, als Alumnus auf die Kreuzſchule genommen. Zu gleicher Zeit erhielt ich von dem ſchon belobten Herrn Capellmeiſter die angenehme Erlaubniß, wenigſtens alle Monate eine oder zwo Fugen ihm zur Durchſicht zu bringen. Gewiß eine höchſtnützliche Beſchäftigung!

Mein unterdeſſen bekannt gewordenes Clavierſpielen gab mir die erwünſchte Gelegenheit, auf der Schloßorgel, ingleichen auf den Werken der Kreuz- und Sophienkirche mich fleißig zu üben. Dieſer Umſtand machte mich beliebt, vornehmer Leute Kindern zum Singen und Spielen Anweiſung zu geben. Hierdurch bekam ich Gelegenheit, viel Clavicymbel nicht nur zu ſtimmen, ſondern auch zu beſiedern: Welcher letzterer Umſtand mich endlich auf die Gedanken brachte, die unbeſtändigen Federn aus dem Clavicymbel zu verbannen, und ſtatt ſelbiger leichte Hämmer oder auch Springer mit dazu gehörigen Dämpfern anzubringen. (Von dieſer Erfindung wird in meiner nächſt folgenden Schrift umſtändlich gehandelt.)

Im Jahr 1717. zog ich nach Leipzig, um daſelbſt meiner Mutter zu Gefallen Theologiam zu ſtudieren. Ich mußte auch auf ihren wiederholten ſcharfen Befehl eine Kirmespredigt halten. Weil ſie aber bald darauf verſtarb, ſo bekam ich die erwünſchte Freyheit, die vom Herrn Capellmeiſter Schmidt unterdeſſen für mich ausgewürkte Bedienung anzunehmen, welche darinn beſtand,

bey

bey dem damals aus Venedig zu Dreßden angelangten Opercomponisten, Signor Antonio Lotti, als Privatnotist zu seyn, nämlich dessen entworfene Partituren rein abzuschreiben, und die von ihm meistentheils ausgelassenen Mittelstimmen beyzufügen. Gewiß ein seltenes Vertrauen von einem Italiener zu einem Deutschen! Diese mir so nützliche als einträgliche Bedienung dauerte bis 1719. nach vollzogenem Beylager des damaligen Churprinzens mit einer österreichischen Prinzeßin: worauf endlich vorerwehnter Lotti wieder nach Venedig gieng.

Nicht lange hierauf bekam ich die gesuchte Gelegenheit zur Reise. Sie gieng nicht nur an viel deutsche Hofhaltungen, sondern auch nach Holl- und Engelland: wovon in meiner **vollständigen Lebensbeschreibung** ein mehrers, und zugleich für Freunde und Feinde der edlen Musik unerwartete Anekdoten.

Nach vergnügt vollbrachter Reise zog ich 1724. aus Liebe zu den schönen Wissenschaften nach Jena, und mußte endlich daselbst fast wider meinen Willen 1) **Mattheſons** erste Eröffnung des Orchestre umständlich erklären; 2) ein Collegium Melopoeticum halten; 3) wegen der mancherley Temperaturen theoretisch und practisch meine Meynung entdecken: welche Umstände mir sehr viel Nutzen brachten.

Von Jena wurde ich 1726. wider Vermuthen nach Minden als Componist und Organist an der Hauptkirche; und 1732. ebenfalls ohne mein Suchen hieher, nämlich in die Reichsstadt Nordhausen berufen.

(Anbey ist nicht zu verschweigen, daß ich hier jährlich kaum so viel Einkünfte habe, als bey meinen vorher erwehnten Umständen zu Dreßden; ferner auf Reisen, ingleichen zu Jena und Minden jegliches Vierteljahr eingenommen. Folglich habe ich hier in Nordhausen meinen ehemaligen Erwerb und nachher erhaltene Erbschaften binnen dreyßig Jahren, leider! zusetzen müssen: welche zuverläßige Nachricht meinem Nachfolger nicht undienlich seyn wird. Gnug!)

Bald hätte ich zweyerley Vorfälle vergessen zu erwehnen, 1) daß mir 1730. noch in Minden eine sonderbare Gelegenheit zur **Verbesserung der Orgel** aufgestossen; von welcher Erfindung zu anderer Zeit ein mehrers. 2) Daß der bekannte Herr **Sorge**, Organist zu Lobenstein, meine in Schuljahren entworfenen Temperaturplane zweymal so unhöflich als ungründlich angezwa-

gezwacket hat. Sein **erster Angrif** geschahe 1748. in seinem **Gespräch** von den mancherley Temperaturen, Seite 65. u. f. Ich beschwerte mich also bey der damals florirenden Societät der musicalischen Wissenschaften, deren Mitglieder hierauf gewiß billige Versöhnungsmittel vorschlugen, welche ich friedliebend annahm, von Herrn **Sorgen** aber verworfen worden. Vielmehr verlangte er trotzend und pochend das Directorium über die Societät: welche unverschämte Foderung ihm aber durchgehends abgeschlagen wurde. Zum **zweytenmal** zwackte mich dieser unruhige **Sorge** in seiner 1754. besonders ausgegebenen **Untersuchung** an, in welcher er aber wahrhaftig mehr seiner als meiner Ehre zu nahe getreten: weswegen ich ihn, als einen ehrvergessenen Zänker, keiner Antwort gewürdiget. Den Erfolg dieser mir mehr lächerlichen als ärgerlichen Begebenheit kann man einestheils aus den zu Berlin ausgegebenen **kritischen Briefen**; anderntheils aus dem von mir hierauf erfolgten **Sendschreiben** an die mir unbekannten Verfasser umständlich ersehen.

(Der Beschluß im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXXIII. Brief.

Dritte Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

Berlin, den 11. December 1762.

Beſchluß von Herrn Schröters Lebenslauf.

Schlüßlich erinnere ich mich folgender, ehemals zum Abſchreiben, verfertigten practiſchen Sachen:

Vier Jahrgänge von C. **Neumeiſters** Poeſie;

Einer von **Rambachs** Poeſie;

Zween von Scheibels Poeſie;

Vier **Paßionsmuſiken**; wie auch

Die ſieben **Worte Jeſu** von eigener Poeſie.

Ferner viel **Muſiken** zu Hochzeiten, Begräbniſſen, Kirchweyhungen, Huldigungen, Erndte- und andern Jubelfeſten, größtentheils von eigener Poeſie.

Hieher gehören auch ſehr viel weltliche **Serenaten**, wie auch **Cantaten**, theils mit, theis ohne Inſtrumente.

Ferner eine Menge **Concerten**, **Ouverturen**, **Sonaten** für allerhand Inſtrumente, ſonderlich für das Clavier.

Weiter auch **Fugen** und **Choräle** zum Vorſpiel.

Theoretische Schriften, die schon öffentlich bekannt sind:

1716. Epistola gratulatoria de Musica Davidica & Salomonica &c. Mit diesem auf zwey Bogen gedruckten Briefe beschenkte ich als Kreuzschüler zu Dreßden, 1716. am Neujahrstage, den belobten Herrn Capellmeister Schmidt, und behauptete darinnen nach Schulkräften den **Vorzug der heutigen Musik vor der Davidischen und Salomonischen** in Gegenhaltung der bekannten Gegenmeynung, welche **Prinz** in seiner historischen Beschreibung der Musik vorgetragen.

1738. Sendschreiben an * * * **Mizler.**

1746. Beurtheilung des **Scheibischen kritischen Musici.**

1747. Fortsetzung der vorigen Beurtheilung.

1752. Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz.

1752. Beurtheilung des **Telemannischen** Intervallensystems.

1752. Beurtheilung der zweyten Auflage des **Scheibischen** kritischen Musici.

1763. Sendschreiben an die Verfasser der **kritischen Briefe** wegen meiner von **Sorgen** angezwackten Temperaturen.

Verleyhet der allgütige Gott mir noch etliche Jahre Gesundheit und Leben, so werde ich unterschiedene Aufsätze ins reine bringen und bekannt machen.

59) Johann Ludwig Backhauß,

Organist zu St. Augustini und St. Margarethen in Gotha.

(ex autogr.)

Ich ward in dieser fürstlichen Residenzstadt 1715. gebohren, und verspürte von Jugend auf einen edlen Trieb zur wundervollen Tonkunst; fing auch im siebenten Jahre an, dieselbe also gründlich von dreyen Lehrmeistern nach und nach zu erlernen, daß ich schon in meinem dreyzehnten Jahre zum Organisten bey unserer Stiftskirche angenommen wurde. Die zu meiner Zeit sehr berühmte Schule zu Gotha ging ich bey meinem neunjährigen Organistendienste völlig durch, und nahm zugleich bey dem damaligen grundgelehrten und nie gnug zu rühmenden Herrn Capellmeister G. H. Stölzel in der musikalischen Setzkunst täglich eine Stun-

Stunde, und fuhr in Erlernung dieser Kunst und Wissenschaft bey demselben drey volle Jahre zu dessen und meinem Vergnügen fort, bis ich endlich die hohe Schule zu Jena mit Ehren beziehen konnte. Hier befliſſe ich mich der Rechtsgelahrtheit, und besuchte anbey daselbst so wohl die poetische als musikalische Gesellschaft fleißig; führte viele poetisch und harmonisch verfertigte Sachen bey meinem dreyjährigen Aufenthalt zu Jena auf, wovon viele in Druck gekommen. Reisete 1740. nach Hause, um einmal meine Eltern zu besuchen. Unter währendem Besuch starb der Stadtorganist, und ich wurde so gleich von E. E. Rath, ohne Probe zu thun, zum Organisten erwählet, und an beyden Stadtkirchen angenommen.

NB. Mich dauert nur meine von Jugend auf viele gegebene Mühe in Erlernung dieser Kunst und Wissenschaft.

Man sagt: wer etwas kann, verdient gewiß sein Brod,
Bey mir ist es verkehrt; denn seht, ich leide Noth.
Und also schlägt mich selbst die Wissenschaft zu Boden.
Ach! wär ich sonsten was! denn ich verarm beyn Noten.

Bey andrer Gelegenheit werde ich mich über diese Stelle deutlicher erklären.

60) George Friedrich Einicke. (ex autogr.)

Ist den 16. April 1710. zu Hohlstedt in Thüringen gebohren, woselbst sein Vater Cantor und Organist war.

Die Anfangsgründe so wohl in den Wissenschaften, als auch in der Musik, brachte ihm sein seliger Vater bey. Hierauf war er drey Jahr in der Closterschule zu Dondorf, und noch vier Jahre suchte er sich auf der Schule zu Sangerhausen in den schönen Wissenschaften zu üben. Im Jahr 1732. begab er sich auf die hohe Schule zu Leipzig, und lag daselbst nicht allein der Gottesgelehrsamkeit, sondern auch der Musik, vermittelst der Bekanntschaft mit den berühmten Capellmeistern, **Bach** und **Scheiben**, ob.

Kaum hatte er seine Studia geendiget, so raubte ihm der Tod den Vater; öfnete ihm aber zugleich die Thür zu seiner Beförderung, denn er wurde zu dessen Nachfolger bestimmt. Er stund diesem Amte bis 1746. vor, da ihm die Stelle eines Cantoris und Musikdirectoris in Frankenhausen aufgetragen wurde, welche er über eilf Jahre lang bekleidet hat.

Hierauf fügte es die göttliche Vorsehung, daß E. Wohlgebohrner und Hochweiser Magistrat der Kayserl. freyen Reichstadt Nordhausen ihn in dasige Stadt als Musikdirector an den daselbst befindlichen sechs evangelischen Kirchen und zum zweyten Collegen des Gymnasii am 9. May 1757. zu berufen, und den 8. Julii darauf von des Herrn PP. Ostermanns Hochw. mit einer schönen Rede einführen zu lassen, hochgeneigt geruheten. Hier lebet er durch die Gnade Gottes noch bis in das 1763ste Jahr, und bittet den Allmächtigen, daß er ihm ferner zu seinen Verrichtungen Kraft und Seegen geben wolle. Er hat die meiste Zeit, welche ihm außer seinen Amtsverrichtungen übrig geblieben, auf die musikalische Composition gewendet, wie er denn etliche Jahrgänge, viel Stücke auf fürstliche Geburtstage, vornehme Trauerfälle, desgleichen Concerten und Sinfonien ꝛc. in Musik gesetzet hat.

61) Johann Conrad Wagner. (ex autogr.)

Ist 1706. den 14. Februar zu Altrenda gebohren. 1718. hat er bey dem dasigen Schulmeister das Clavier zu erlernen angefangen. 1719. kam er nach Stadtrenda in die Schule, und setzte das Clavierspielen bey dasigem Organisten Müller fort. 1722. ist er nach Rudolstadt gekommen, wo der damalige Stadtschreiber und Organist Schambach sein Lehrmeister in der Composition war. 1724. ist er eine Zeitlang zu Dreßden gewesen, um durch dasige Musik seinen Geschmack in etwas zu bilden. Der brave Heinichen war es sonderlich, dem er gerne nachgeahmet hätte. 1727. ist er zu Eisenach gewesen. 1730. wurde er zu Volkstädt bey Rudolstadt in den vacanten Schuldienst eingeführet, um solchen ein halbes Jahr zu verwalten, weil dasiger Schuldiener suspendiret war. 1731. wurde er zu Großenhetstädt als Schulmeister eingeführet, allwo er sechs Jahr gewesen. 1737. wurde er zu Ichstedt als Cantor eingeführet. 1742. wurde er zu Frankenhausen als siebenter Schulcollege eingeführt, wobey er zugleich wegen der schwächlichen Umstände des damaligen Cantors das Directorium der Kirchenmusik eine Zeitlang auf sich nehmen müssen. 1747. wurde er dem alten Organisten Kiesewetter substituirt, und 1757. hat er den völligen Dienst erhalten. Er hat übrigens bey so viel und schwerer Schularbeit auf die zwanzig Jahrgänge verfertiget, anderer Gelegenheitsmusiken zu geschweigen.

Folgen=

Folgende Artikel von Alzen bis Zani sind der Gesellschaft vom Herrn Conrad Wohlgemuth eingeschicket worden.

62) **Alzen** (Anton) seines Vaters Amts-Successor, ist noch am Leben. Sein Sohn, gleiches Nahmens, Licent. Juris, ist ein starker Clavierspieler.

63) **Anna**, Kron-Prinzeßin von Groß-Brittannien, Gemahlin Wilh. Car. Heinr. Frisonis, weyland Printzen von Oranien, Erb-Statthalters der vereinigten Niederlande, Hendels einzige Music-Schülerin, war im Singen und insbesondere im Generalbaß ungemein stark; pflegte bey gesunden, vergnügten Tagen jeden Abend ein öffentliches zwostündiges Concert zu halten. Wurde den 12 Jan. 1759 dieser Zeitlichkeit entrückt.

64) **Agrel** (Giovanni) Von diesem braven Manne, der sich annoch in Nürnberg aufhalten soll, wird es an guter Nachricht nicht fehlen. In Amsterdam ist nur ein Clavier-Concert von ihm, bey A. Olossen, ans Licht kommen.

65) **Bock** (Pater de) hat zwey Clavierwerke bey Witvogeln in Amsterdam drucken lassen.

66) **Beeler** (J. W. E.) Organist und Campanist (Glockenspieler) zu Deventer, in der Niederländischen Provintz Ober-Ißel, hat französische Chansons, mit einem Baß begleitet, herausgegeben, so zu Amsterdam, bey Olossen, gedruckt sind. Er hat aber auch, innerhalb drey Jahren, alle Güter seiner zwoten Ehefrau, 50000 Gulden wehrt, mit Alchymisterey und Brandweintrinken durchgebracht, und lebt in der jämmerlichsten Armuth.

67) **Blankenborg** (Quirinus van) war ehedem Organist an der reformirten neuen Kirche im Haag; hat allda drucken laßen 1) ein Choralbuch. 2) Clavierstücke, die sich umkehren lassen, dedicirt an die verstorbene Princeßin von Oranien, bey Ihrer Ankunft, an. 1734 beynahe mit folgenden Worten: „weil die Oberstimme zum Baß und der Baß zur Oberstimme werden kann, so „können auch der Prinz und die Prinzeßin einander heyrathen und vergnügt le„ben;„ edirte in seinem 80sten Jahre und ganz verzweifelten Umständen, 3) **een nieuw Licht voor de muziek en den Baß continuo**, 4to ein großes, kauderwelsches Buch, deßen gleichen auf diesem Erdkreise nicht leicht zu finden. Ist gestorben etwa 1739.

68) **Burghorst** (Martha) eine tugendreiche Jungfer in Amsterdam; singet, philosophirt und spielt schön. Giebt Unterweisung an vornehme Damen.

69) **Chalon** (Carl) ein Clavierist und Violinist in Amsterdam, hat neulich sechs Sonaten fürs Clavier herausgegeben.

70) **Baustetter** (Joh. Conr.) unter dessen Namen sind sechs artige Claviersonaten bey Witvogel herausgekommen.

71) **Bräutigam**, ein braver Claviermacher im Haag.

72) **Cene** (Michel Charles) einziger Erbe und Nachfolger des Etienne Roger, berühmten Musikhändlers zu Amsterdam, der, unter Locatellis Direction, sehr viele practische Werke drucken lassen. Nach dessen Absterben, etwa 1741. hat man dergleichen große musikalische Buchläden in Holland nicht mehr. Seine Auction hat nur etwa 15000 Gulden eingetragen. Diese sind nach Frankreich gegangen, und drey schlecht bemittelte Buchhändler in Amsterdam, die einander immer in den Haaren liegen, haben die Musikalien eingekauft.

73) **Campioni** . . . . (oder Campion) in Engelland sind verschiedene Werke von ihm herausgekommen, die man in Holland nachdruckt.

74) **Cost** (Jurianus van der) J. U. D. und Advocatus beym Gerichtshofe in Holland, wohnhaft in Delft, eine Stunde vom Haag; ein ungemeiner Liebhaber einer großen musikalischen Bibliothek, sammelte von jedem theoretischen und practischen Werke, so nur gedruckt oder geschrieben irgendwo in der Welt für Geld zu bekommen war, ein Exemplar, nebst allerhand Arten von Instrumenten. Seine Bibliothek, so über 300000 Gulden gekostet haben soll, wurde nach seinem Absterben 1746. verkauft. Der Catalogus davon über drey Alphabeth stark in groß 8vo, enthält 5071 Numeros, nebst 108 Instrumenten.

75) **Camerlohet** (ein Domherr in Bayern). Von diesem sind neulich in Amsterdam bey Olossen, drey artige Werke (vierstimmige Sinfonien 2 Viol. Alto & Basso) gedruckt. Die Liebhaber von concertirender Harmonie (denn diese unterstützt nur die Oberstimme) sagen: es fehle das c daran (locher).

76) **Corelli.** Geminiani hat seine zwölf Solos in Concerti grossi gebracht, so in London gedruckt und allda sehr beliebt sind.

77) **Douws** (Claas) ein Küster in Friesland, hat vor vierzig Jahren eine (einfältige) Verhandeling van de Musicq en van de Instrumenten, zu Franequer gedruckt, ans Licht gestellet.

78) **Ferradini** (Giovanni) hielt sich vor drey und dreyßig Jahren in Amsterdam auf, allwo er auf der Traversiere excellirte. Es sind zwey Werke Solos für solches Instrument von seiner Arbeit bey Witvogeln gedruckt.

79) **Fesch** (Wilhelm de) ein großer Violinist seiner Zeit, hat acht practische Werke in Amsterdam ausgehen lassen.

80) **Fischer** (J. P. A.) Organist und Campanist am Dom in Utrecht, hat herausgegeben 1) ein Büchlein van den Basso continuo; 2) eins van de Transpositie; 3) Verhandeling van de Klokken en het Klokkespel; alle drey in Utrecht gedruckt, und 4) ein Clavierconcert. Amst. bey Olossen.

81) **Fischmuht** (Leonord) der sich jetzo als Clavierist zu Amsterdam aufhält, hat allda drucken lassen: 2 Werklein Pieces pour le Clavecin; 6 Sonate di Cembalo è Flauto Traversiere. 6 Concerten von Tartini, fürs Clavier accommodirt. 5 Airtjes op de 4 glorieuse bevogtene Veldslagen door Zyne Koninglyke Majesteit van Pruissen (kosten 8 Stuiver.) Onderwyzings gedagten tot de beginselen van het Clavecembalo, kort & zakelyk. (aber sehr erbärmlich.)

82) **Filtz** wird bekannt seyn.

83) **Geminiani** (Francesco) hat vor einigen Jahren, (wo mir recht ist in Paris) ein Dictionarium harmonicum drucken lassen, so in Amsterdam 14 Gulden kostet. Es bestehet dasselbe aus lauter ganz kurzen Passagen, die immer durch Zahlen von einem aufs andere weisen, woraus, meines geringen Ermessens, kein Mensch klug werden kann. Ich habe lange darauf studiret; allein vergebens.

84) **Geilfus** (Carl Godfried) ist bereits vor 22 Jahren als Organist an der lutherischen Kirche in Utrecht verstorben. So ein galanter Clavierspieler er war, wollte es ihm gleichwol mit der Orgel gar nicht gelingen. Witvogel hat zwey Clavierwerke, jedes von 6 Sonaten, von seiner Arbeit gedruckt.

85) **Graf** (de) hält ſich jetzo im Haag, am Hofe des Printzen von Oranien auf. Er hat neulich 6 vierſtimme Sinfonien drucken laſſen, die tonreich genug ſind, aber nicht rührend.

86) **Guerini** (Francesco) hat 2 Werke Solos vor die Violin, und neulich, galante vierſtimmige Trios zu Paris drucken laſſen.

87) **Groenemann** (Albert) Organiſt und Campaniſt von der großen Kirche im Haag; kriegte dieſe Aemter, weil er eine ſchöne Violine ſpielte. Es ſind 12 Solos von ihm bey Witvogel gedruckt. Er ſitzet ſchon ſeit verſchiedenen Jahren im Tollhauſe.

88) **Havinga** (Gerhardus) Sohns ſeines Vorweſers in Gröningen, hat als Organiſt und Campaniſt zu Alkmaar in Nordholland herausgehen laſſen, 1) Verhandeling van den oorſprong der Orgelen; 2) 8 Clavierſuiten, bey Le Cene zu Amſterdam gedruckt (närriſch Zeug, darunter eine Sonate aus dem ais dur, und eine aus his dur). Man möchte Ratzen und Mäuſe damit vergeben.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXXIV. Brief.

Vierte Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

Berlin, den 18. December 1762.

Fortſetzung der vom Herrn Wohlgemuth eingeſchickten Artikel.

89) Heinſius, Organiſt zu Arnhem in Gelderland, hat 6 fünfſtimmige Concerte con Violino princip. und 6 vierſtimmige Sinfonien pour ceux qui apprennent la Muſique herausgegeben (in guter Meinung.)

90) Haſſe (Giov. Ad.) Witvogel hat, wenigſtens unter dem Namen dieſes großen Componiſten, herausgegeben, 6 Trios für Violinen oder Traverſen; 6 vollſtimmige Sinfonien mit Waldhörnern; 6 Concerte mit concertirender Travers; und eine Clavierſonate.

91) Hendel, unter deſſen Namen hat Witvogel 5 Clavierpiecen in Landchartenformat drucken laſſen. Hendel pflegte zu ſagen, er habe ſie in ſeiner erſten Jugend gemacht.

92) Hinſch (Alb. Ant.) aus Hamburg, ein berühmter Orgelmacher zu Gröningen, der in verſchiedenen niederländiſchen Provinzen überaus gute Orgelwerke verfertiget hat.

93) Harmes (H. H.) ehedem Organiſt zu St. Anſcharii in Bremen, war ſtark in der Compoſition von concertirenden Quadros.

94) **Holzbauer** wird bekannt seyn.

95) **Hummel** (J. J.) ein vornehmer Musikhändler in Amsterdam; reiset jährlich nach London und Paris; kauft alle Musik, die allda neu ist; druckt alles nach, was ihm gefällt, und schlägt seine Noten selbst auf zinnerne Platten. Wer aus Holland schöne gedruckte Musik begehrt, kann sie bey diesem braven Manne reichlich und wohlfeil antreffen.

96) **Hurlebusch** (C. F.) Organist an der reformirten alten Kirche in Amsterdam; ist noch im Leben, hat sich aber seit einigen Jahren, weil er mit dem Chiragra und andern Zufällen des Alterthums behaftet ist, fast gar nicht mehr hören lassen. Er hat auf den vornehmsten Concerten nimmer keine Hand zum Accompagniren, sondern bloß zum Fantasiren, ansetzen wollen, und wird böse, wenn jemand, außer Loccatelli, sich unterstehet ihn zu rühmen. Die Holländer mögen weder ihn, noch er die Holländer dulden. Er ist alda berufen, weil die Ehefrau eines dortigen Advocaten, der den Bürgermeister, welcher den Platz zu besetzen hatte, zu überreden wußte, in Braunschweig seine Jungfer Nachbarinn gewesen war. Sein Vergnügen besteht in einer leckern Tafel und der Jagd. Er ist nimmer verheyratet gewesen, sondern behilft sich mit einem Mädchen, so er aus Hamburg mitgebracht. Außer den Claviersonaten, die er bereits in Hamburg drucken lassen, nachdem sie bey Witvogel in Amsterdam etwas verfälscht ans Licht getreten waren, hat er nachgehends zu Marckte gebracht 1) ein reformirtes Choralbuch, zu deßen Gebrauch er in der Vorrede alle Welt ermahnet; allein, niemand kehret sich daran. 2) XII Arien aus seiner Opera Flavio Cuniberto, in Partitur: die liegen in Olossens Laden wie ein Stein; die Liebhaber wollen nicht daran, und er sagt, es wären die Holländer lauter dumme Esel. 3. 4) Zwey Werke Clavierpiecen, und da hat er zwar auf die Titel setzen lassen: preservate come le mie altre composizioni d'alla Bizarria; allein es hat nichts helfen wollen. Wenn er einmal sich auf der Gaße zeigt, trägt er ein schwartzes sammet Kleid, weiße seidene Strümpfe und einen güldnen Degen, eben wie ein Ambassadeur im Haag; da hingegen Amsterdammer Kaufleute, die verschiedene Tonnen Goldes besitzen, sich ganz modest zu kleiden pflegen. Er hat freylich gewiße große Verdienste, aber sein Charakter verdirbt sie.

97) **Jozzi** (Giuseppe) ein Sangmeister in Amsterdam, hat 8 Claviersonaten drucken laßen, worin der Baß immer also geht: g d b d g d b d; die aber großen Beyfall gefunden.

98) Krö-

98) **Kröner** (Franc. Carl. Tom.) der ältere Bruder von drey Deutschen, die vor einigen Jahren hier die Lande durchzogen sind, und einen guten Beutel gemacht haben; hat 6 Sonaten Trios, für 2 Violinen, bey Witvogel drucken lassen.

99) **Kirchhof**, Godfried, in Halle, von diesem hat Witvogel ein A. B. C. musical ans Licht treten lassen.

100) **Lampe**, einen geschickten Componisten von Engelländischen Opern, dieses Nahmens, habe ich ehedem in London gekannt.

101) **Lanetti** von diesem sind hier neulich galante Trios für 2 Violinen bekannt worden.

102) **Lanzetti** (Salvatore) von diesem sind 12 schöne Solos für das Violoncel, bey Witvogel, gedruckt.

103) **Lapis** (Santo) hält sich zu Amsterdam auf, und hat daselbst 6 Trios für die Violin und Travers, 6 Duetten für Singstimmen, und zwey Werke französische Chansons ausgehen lassen.

104) **Leclair** (l'ainé) in Paris, wird bekannt seyn. Seine Ehefrau gravirt die Noten von den verschiedenen Werken, so er alda ausgehen lassen. Witvogel hat sein op. 3 Trios für zwey Violinen, nachgedruckt. Er pflegte ehedem jährlich ein Vierteljahr unsere Princeßin zum Concert zu besuchen.

105) **Lennep** (Joa. Dan. à) Ling. Græc. & Lat. Prof. Ord. h. t. Rector Magnificus in Gröningen, macht der Musik Ehre durch seine ungemein schöne Tractirung der Traverse.

106) **Lentz** (J. N.) ein Deutscher, Organist an der Jesuiten-Kirche und Weinhändler in Rotterdam, hat drey überaus artige Clavierconcerte drucken lassen.

107) **Loonsma** (Steph. Theod. van) schreibt sich Organist ꝛc. (um nicht zu sagen: Schulmeister) te Ylst (in Frießland hat drucken lassen 1) muzikaale A. B, of het Kort begrip wegens de Behandeling van het Orgel en Clavecimbaal; 2) Te Deum Laudamus in't Latyn en in't Nederduits voor de Viool, dwars Fluit. Violoncel en Basso continuo.

108) **Locatelli** hält sich noch in Amsterdam auf, alwo seine Dienstmagd ihn dergestalt zu verwickeln gewußt, daß er den Zurückweg nach Italien nicht finden können. Er verkauft jetzo veritable romeinsche Snaaren (Sayten). Sein zweytes und drittes Werk hat le Cene gedruckt; das letztere, l'Arte del Violino genannt, enthält auch 24 cappricci ad Libitum, und kostet 25 Gulden. Wie er nachgehends von den Staaten der Provintz Holland ein Privilegium für seine Musicwercke erlanget, hat er immer, auf eigene Kosten, leichte Sachen, die wohl abgehen, drucken lassen, à Violino ò Flauto Traverso; mit welcherley Art Sachen, die keinem von beyden Instrumenten vollkommen gerecht sind, es fast so, wie mit den sogenannten christlichen Sittenlehren beschaffen seyn mag. Er spielte ehedem die Violin sehr harmonieux, und ließ fast keine Räume unberührt, aber zugleich so rude, daß es zarten Ohren unerträglich fiel. Inzwischen hat er sich durch seine Leutseligkeit in Holland sehr beliebt gemacht.

109 **Lusschky** (Johann Gottlob) ein Buchhändler in Aurich, in Ostfrießland, excellirt auf der Alto Viola.

110) **Lustig** (Jacob Wilhelm) gebohren in Hamburg, den 21 Sept. 1706. Sein Vater war daselbst Organist und Kirchenschreiber an der neuen und alten Michaelis-Kirche. Sein Großvater mütterlicher Seite war Valentin Heins, ein berühmter Mathematicus. Er nahm bereits in seinem 11ten Jahre seines kränklichen Vaters Dienste wahr, und wie er denselben, in seinem 16ten Jahr verlohr, kriegte er im folgenden Jahre schon eine kleine Orgel in einer Filial-Kirche. Darauf hielt er ein Collegium melopoeticum bey dem berühmten Mattheson, unterwieß den Sohn des Herren Kuntzen, wie derselbe vier Jahr alt war, und übete sich bey seinem Herren Vater, wie auch bey dem Herren Teleman in der Composition, hörte große Virtuosen, ja, den Herrn Bach selbst, und wohnte den Opern und Concerten fleißig bey. An. 1728 gieng er nach Gröningen, spielte auf die Probe, nebst einem, der bereits, auf Stadtskosten aus Hamburg verschrieben war, und mit dem Sohn des Antecessoris; erhielt aber gleichwol die schöne Orgel in der Martini-Kirche. An. 1734. ging er mit Consens seiner Regenten etliche Monathe nach London, und hörte Hendels Opern in ihren grössesten Vollkommenheiten. Nachgehends hat er keine einträglichere Bedienung suchen, sondern lieber immerfort studiren, und in solchem gesunden, anmuthigen, und lehrreichen Orte bleiben wollen. Seine herausgegebene Notenwercke bestehen 1) aus 6 Sonaten fürs Clavier, zu Amsterdam bey Witvogel gedruckt; 2) drie vervolgstukjes op Mahaut's muzikaale tydverdryf; nemlich,

20 geist-

20 geistliche und 10 weltliche Arien im Holländischen. Seine theoretische Werke sind: 1) Inleiding tot de Muziekkunde; 2) Muzikaale Spraakkonst; 3) 12 maandelykse Samenspraaken over muzikaale beginselen. Seine übersetzte Werke sind, 2 theologische Bücher von Professor Driessen, von der besonderen Gnade, cont. Lang. und vom Abendmahl; aus dem Holländischen ins Hochteutsche; 3) Barbeyrac's Traité du Jeu, aus dem Französischen ins Hochteutsche. 4) Quantz grondig onderwys op de dwarsfluit; 5) Stieberitz, Wolfs Leven en versterf. 6) Werkmeisters Orgelprobe mit Anmerkungen. 7) Schmidts musico-Theologia. 8) Wodiczka onderwys de Viool. 9) Mahaut nieuw onderwys op de dwarsfluit. 10) Marpurg aanleiding tot het clavierspeelen; alle aus dem Hochteutschen ins Holländische. Andrer Sachen nicht zu erwehnen. P. S. Ich denke nicht viel an Mädchens. Daher habe ich gar vergessen meine älteste Tochter **Dorothea**, die sonst zur Aufmunterung anderer noch wohl ein Plätzchen verdiente, indem sie bereits im 9ten Jahr ihres Alters An. 1746. in den Kirchenmusiken, so hier auf den drey hohen Festtagen Vormittags in der Martinikirche, und Nachmittags in der lutherischen pflegen gehalten zu werden, mit allgemeinem Beyfall sang, und so wohl im Singen, als auf dem Clavier, in Handstücken und im Accompagnement eine ziemliche Stärke besitzet. Vor der Zeit sang in unsern Kirchenmusiken mein jüngster Bruder **Anton Matthias Lustig**, der An. 1740. Organist zu St. Pauli auf dem Hamburger Berge geworden, und noch anjetzo seine Bedienung rühmlich bekleidet. Unser jetziger Cantor **Johann Philipp Riedel**, aus Dillenburg, ist ein habiler Ripienist. Und einer von unsern Stadtmusicis, namens **Rudolph Berlyn**, welcher auf Stadtkosten bey Herr Stamitz in Manheim gelernet hat, ist ein überaus geschickter Violinist.

111) **Lustig** (Hieronymus) einziger Sohn des vorigen, hält sich zu Amsterdam auf, und hat sich daselbst in seinem 20sten Jahre schon als ein starker Clavier- und Orgelspieler, als einen geschickten Unterweiser und guten Anfänger in der mus. Composition gezeiget und sehr beliebt gemacht.

112) **Mahaut** (Anton) ein treflicher Componist und Traversist, hat zu Amsterdam drucken lassen 1) 6 Solos für die Travers, bey Witvogel; nachgehends bey Olofsen, 2) 6 Sinfonien für die Violinen; 3) 6 Sonaten für 2 Traversen oder Violinen; 4) 6 Sonaten für 2 Traversen 5) 12 Sonaten für 2 Traversen und 2 Violinen. 6) Het muzikaale tydverdryf, bestehend aus 9 mahl 12 holländischen Arietten. 7. 8.) Zwey Werke Chansons françoises. 9) Canzonette Italiane. Endlich hat er sich nach Frankreich in ein Kloster retiriret, um seinen Creditoren zu entweichen.

113) **Michelet** (F. G) aus Marburg, ein sehr geschickter Music- und Tanzmeister auf der Universität zu Franecker (in Friesland), hat zwölf Clavierſonaten, und einige Pieces choisies, selbst zierlich gravirt ans Licht treten lassen.

114) **Müller** (C. E) gebürtig aus Esens in Ostfrießland, Doctor Medicinä zu Gröningen und nachgehends zu Amsterdam, alwo er vor einigen Jahren gestorben, war fast auf allen brauchbaren Instrumenten geübt.

115) **Müller** (Jacob) unweit Leipzig gebürtig, Prediger an der Evangelisch-Lutherischen Kirche zu Gröningen, hat bloß aus einem guten Naturell, artig fantaisiren gelernt; spielet, wenn sein Organist unpäßlich ist, vor- und nach seinem Predigen, selbst die Orgel.

116) **Müller** ein Teutscher; ist jetzo der berühmteste Orgelmacher in ganz Holland, wohnhaft zu Amsterdam. Er hat vor wenig Jahren auch die schöne Orgel in Haarlem verfertiget.

117) **Nagel** (H. van der) Organist zu Thiel, hat neulich ein artiges Clavierconcert hervortreten lassen.

118) **Nozeman** (Giacomo) Organist an der Remonstranten-Kirche zu Amsterdam, hat unter andern la Bella Tedesca, oder 24 Pastorelles, Muzettes et Paisannes, fürs Clavier drucken lassen.

119) **Olofſen** (A) Ein Musikhändler in Amsterdam.

120) **Pugnani** von diesem vortreflichen Componist werden ehestens 6 herrliche Sonaten, für zwey Violinen und Baß, bey Hummel herauskommen.

121) **Piscator** ein mus. Quacksalber, hatte vor 20 Jahren, etliche Singstücklein in Copenhagen drucken lassen, womit er sich vermeinte durch die Welt zu bringen. Es wolte aber nicht gelingen. Er muste sein sammetenes Kleid in Leuwarden verpfänden und in einem alten Camisol reisen.

122) **Pluggedanzen.** So nennet man in Holland die Gassenhauer.

123) **Pasquali** (Nicolas) von diesem wird ehestens ein Generalbaßbuch ausgehen, worin nicht einmal die geringste Erwähnung geschiehet von der Verschiedenheit der harten und weichen Dreyklänge, sondern welches bloß auf folgenden Satz rouliret: in den ersten Accorden von c. d. e. f. g. a. b sind die höchsten

Noten

Noten c. d. b. c. d. c, d. In den zweyten Accorden, die höchsten: e. f. e. f. b. a. b. Die dritten Accorden kann man wohl entbehren, zum wenigsten vorerst. Und dieses führet zum Titul: La Basse continuë renduë aisée. Ein herrlicher Unterricht! Gleichwol findet das Buch in Engelland ungemeinen Debit.

124) **Radecker** (Henrik) Organist und Campanist an der großen Kirche in Haarlem hat drucken lassen 1) eine Capricio fürs Clavier (i. e. ein Olipodrigo, voll abscheulicher Katzensprünge) 2) ein Clavierconcert und 3) zwey Sonaten fürs Clavier und einer obligaten Violin. Sein Sohn, gleiches Nahmens, Organist auf einem schönen Dorf, unweit Haarlem, hat auch auf Pränumeration bereits 6 Sonaten fürs Clavier und eine Violin ausgebrütet: allein, es ist lauter gemaustes Werk.

125) **Reintjes** (Jan) ein ehrlicher Bremer, Organist an der **Lutherischen neuen** Kirche in Amsterdam (von alten und neuen Lutherischen wollen sie nicht reden hören) Witvogels Successor, ein braver Organist und guter Philosophus. (Wie er, nach gehaltenem Probespiel, da er ehedem bey der lutherischen alten Kirche Organist werden solte, zu den Kirchvorstehern gerufen wurde, und man zweifelte ob er lutherisch oder calvinisch wäre, ihn aber doch auf eine höfliche Art darum sondiren wollte, sagte der Präses: mein Herr, sie werden doch wohl den Synod von Dordrecht kennen? Da meinte Reintjes, es würde ohne Zweifel ein Schwesterchen seyn von der Folie d'Espagne, und antwortete, ganz eifrig: nein, ich habe das Ding nimmer gesehen; aber geben sie mir es auf Noten, so werde ichs wohl gleich spielen können.)

126) **Retzel** pflegte für die Prinzeßin von Oranien An. 1738. schöne Concerte mit zwey concertirenden Traversen zu setzen. Ihro Königl. Hoheit bot ihm die Orgel in der französischen Kirche zu Leuwarden (Hauptstadt in Friesland) an, auf 800 Gulden Besoldung. Allein er moquirte sich darüber, und ging nach Portugal, allwo er im Erdbeben umkommen ist.

127) **Stamitz** wird bekannt gnug seyn.

128) **Schwartz** (J. J.) Professor Juris zu Gröningen, ein überaus galanter und starker Clavierspieler. Er war die allgemeine Zuflucht aller durchpaßirenden Virtuosen, ist aber im Jahr 1761. in jungen Jahren verstorben.

129)

129) **Stegewy** (A. C.) Organist an der Hauptkirche zu Zwol, in der Provinz Ober-Issel, hat die schönste Orgel von den niederländischen Provinzen unter Händen, wiewohl er nur ein Violinist ist. Er pflegte pro debito sehr viele artige Sinfonien zu setzen, hat aber nichts davon drucken lassen, weil solche Sachen insgemein von kurzer Dauer sind.

130) **Steen** (Anna) eine vornehme Jungfer zu Amsterdam. Ein Wunder ihrer Zeit: indem sie nicht nur verschiedene Sprachen vollkommen inne hat, sondern auch eine Singstimme, die sich ganz deutlich von g bis d̿ erstrecket; ja dermaßen in der Composition von italienischen Arien excelliret, wie vielleicht wenig Italiener.

131) **Solnitz** (Ant. Wilh.) hielt sich vor einigen Jahren in Leyden auf, allwo er auch gestorben. Er war ein starker Setzer, componirte aber nimmer, als wenn er trunken, oder des Geldes höchst benöthiget war. Witvogel hat von seiner Arbeit 12 vierstimmige Sinfonien dargestellet.

132) **Santis**, unter diesem Namen sind bey Witvogel 3 Werke Solos für die Violin, und 6 schöne vollstimmige Concerte gedruckt. Witvogel pflegte sich bey Kaufleuten, die auf Venedig und sonst wo handeln, zu adreßiren, mit Ersuchen, ihm von ihren dortigen Correspondenten neue Musik zu besorgen. Wie er nun auf die Art hinter die Sachen des jungen Santis gekommen, und solches dem Verfasser unter Augen gerathen, ist derselbe, wie man erzehlet, zu Schiffe gangen, um dem Witvogel solches ein vor allemal abzugewöhnen, aber unterwegens umkommen.

133) **Scarlatti** (Don Domenico) unter diesem Namen sind bey Witvogel 30 Capricen fürs Clavier gedruckt.

(Der Beschluß im künftigen Stück.)

CXXV. Brief.

Fünfte Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

Berlin, den 25. December 1762.

Beſchluß der vom Herrn Wohlgemuth eingeſchickten Artikel.

134) **Schuttrup** (Everardus) lutheriſcher Prediger in Alkmaar, hat bey Gelegenheit der Einweyhung ſeiner neuen Orgel 1755. drucken laſſen: Redenvœring over de nuttigheid der Muziek en haaren invloed in den openbaaren Godsdienſt.

135) **Schnitger** (Franz Caſpar) jüngſter Sohn des berühmten **Arp**, hat unter andern die herrliche Orgel in Zwol verfertiget. Man kann auch allda das erſte Clavier mit dem dritten, und das zweyte mit dem vierten Koppeln, wobey das mittelſte Clavier jedesmal ungerührt bleibt. Er iſt An. 1729. in Zwol geſtorben.

136) **Triemer** (J. Z.) ein Violloncelliſt in Amſterdam, hat allda neulich 6 Sonaten für das Violoncell drucken laſſen. Iſt aber ſchon trepaßirt.

137) **Teſſarini** (C.) dieſer hält ſich beſſer. Er hat ſich vor vier Wochen zum erſtenmal hier bey uns eingeſtellet, und uns durch ſeine anmuthige Compoſition erge-

ergeſetzet. Er kann bey ſeinen grauen Haaren im 72ſten Jahre eben ſo fertig ohne Brille leſen und ſchreiben, wie ein junger Menſch. Ja er übet ſich täglich immerfort in dem alamodiſchen Styl, daher denn ſeine jetzige Compoſition den erſten 12 Concerten gar nicht mehr ähnlich ſiehet. Darum rufe ich ſeitdem unſern Muſicis, die in dem Mittelalter bereits träger werden, freundlich zu: Sancte Teſſarini, ora pro nobis! Witvogel hat ſchon von ſeiner Arbeit gedruckt 12 Sonaten à Violino ſolo. 6 Divertimenti a due Violini ſenza Baſſo (welches Werk artige Canons enthält). 6 Sonate a due Flauti e Baſſo. Oloffen gleichfalls etwas; und auch neulich einen Unterricht zum Violinſpielen, im Franzöſiſchen; welchem ſein Bildniß vorgeſetzet iſt. Aber ſeine neueſte und beſte Sinfonien ſind, wo mir recht, in Paris gravirt.

138) **Tartini** von dieſem ſind hier 18 Concerte bey Le Cene herauskommen: 6 neuere bey Witvogel, auch 6 Violinſolos. Gleichfalls zwey Werke bey Oloffen, die aber den vorigen gar nicht beykommen. Ich habe auch 6 andere Solos von ihm, in Paris gedruckt, geſehen.

139) **Temanza** unter deſſen Namen ſind bey Witvogel 12 Sonaten a due Violini e Baſſo, und 12 vierſtimmige Sinfonien herauskommen.

140) **Urſillo** (Fabio) von dieſem ſtehen in Witvogels Catalogo 2 Werke a due Violini & Baſſo.

141) **Vaupel**, aus Dillenburg, Kämmerer der Herren Staaten von Holland im Haag, ein ſehr ſtarker Violiniſt.

142) **Wagenſeil** . . . bekannt genug. Oloffen hat unter dieſem Namen drey ziemlich mittelmäßige Clavierſonaten drucken laſſen. Ich habe einige Sonaten fürs Clavier, mit einer Violin, von ihm, in London gedruckt, geſehen.

143) **Widder** (Frid. Adam) Doctor und Lector Philoſophiæ in Gröningen, hat 1751. pro Artium Lib. magiſterio & gradu Doct. drucken laſſen: Diſſertatio de Affectibus ope Muſices excitandis, augendis & moderandis.

144) **Witvogel** (Ger. Frid.) iſt, nachdem er ſich durch ſeine wilde Lebensart die Waſſerſucht zugezogen, etwa im Jahr 1742. nach Acken gereiſet, und daſelbſt plötzlich geſtorben, da denn ſein Körper, weil er nichts weniger als ein frommer Catholik war, außerhalb der Stadt auf einem Hügel begraben worden. Er ſelbſt hat bloß herausgegeben, zwey Choralbücher von den 150 Pſal-

Psalmen, so wie dieselben in der lutherischen und hiesigen reformirten Kirchen gebräuchlich sind. Er bildete sich immer ein, er wäre durch eine göttliche Eingebung aufs Noten drucken lassen gerathen. Allein seine Dienstmagd wird wohl den meisten Vortheil davon gezogen haben. Seine Besoldung war 600 Gulden; für ein kleines Haus gab er 500 Gulden Miethe, und zum Unterweisen stand ihm der Kopf nicht. Er war sonst ein genereuser Mann, und wenn er im Leben blieben wäre, hätte ich alles können im Druck kriegen, was ich nur wünschen könnte; welches mir jetzo bey Olossen, Hummel und Jan Covens gar nicht gelingen will.

145) Zani (Andreas) unter diesem Namen hat Witvogel zwey vollstimmige Violinwerke, eins von 6 Concerten und 6 Sinfonien, und noch eins von 12 Concerten geliefert.

146) Lebensbeschreibung

des großen Musikus Franz Joseph Leonti Meyers von Schauensee, aus verschiedenen sowohl gedruckten als bewährten Manuscripten zusammen getragen, und verfasset von D. G. O. B. Mus. Mag. zu W...

Frantz Joseph Leonti Meyer von Schauensee,

Proto-Notarius Apostolicus, Sacellanus honoris, und Organist des Alt-Adelichen Stift S. Leodegari zu Lucern.

Wurde von dem Hoch-Edelgebohrnen Junkern Joseph Leonti Herrn zu Schauensee, des tägl. Raths, und Bauherrn Hohen Stands Lucern, einem unter viel andern besitzend-hohen Wissenschaften, auch in der Composition und Clavecin-Spielen Kunst-erfahrnen Liebhaber, und Frau Anna Cäcilia, aus dem Alt-Adelichen Haus Rusconi, als einer nicht minders in der Sing-Kunst wohl-geübten Liebhaberin, in Ehelich- und Musikalischer Liebe erzeuget, und als ein gebohrner Musikus den 10. Augustmonat 1720. zwischen 3 und 4 Uhr des Morgens zur Welt gebracht.

Sein Herr Groß-Vatter Frantz Joseph, des tägl. Raths, und Statthalter gedachten Löbl. Stands Lucern, ein gleichfahls grosser Liebhaber, und Künstler der Musik, sonderlich in dem Lauten-Schlag, hatte an diesem erstge-

bohrnen Enkel ein ausnehmend' zärtliche Freude. Er vermerkte in denen erst' und noch unmündigen Jahren an diesem Kind ein sondere Neigung zur Musik; dahero ....

1725. als dieser Knab die Schulen zu betretten anfienge, nahme gedachter sein Herr Gros-Vatter ihne zu sich, unterrichtete denselben zu seiner Zeit-Vertreib in der Geographie und machte die Verfügung, daß dieser auch in der Sing-Kunst unterwiesen wurde.

1726. Ordnete man ihme Herrn Jost Wilhelm Müller, nachmahls Organisten im Hof (als dessen würklich geweßten Vorfahrern) welcher ihne in dem Orgel-Spielen gründlich unterrichten sollte, der auch in der That diesem sechsjährigen Knaben die Gründ-Säße aus der klein und grossen General Baß-Schule des berühmt' Hamburgischen Herrn Johann von Matheson's nüßlich mittheilte.

1729. Ware Er schon so weit in der Orgel-Uebung gebracht worden, daß man Ihne auf öffentlichen Orgeln zu allen Chor- und Kirchen-Musiken durfte spielen lassen. Sein vorbesagter Lehr-Meister tragte auch von dieser Zeit an kein Bedenken, sowohl die Lateral, als grosse Orgeln der Stifts-Kirche zu St. Leodegari, so gar bey den gröstten Solennitäten ihme zu überlassen, weil er in dem Tact, als auch der Partitur schon in so weit zugenommen hatte, daß Er ohne fernere Aufsicht die Ihme aufgetragene Verrichtungen ordentlich vollziehen kunte. Nachdem also dieser Jüngling 6 Jahr unter Anführung gedachten Herrn Müllers (seines Vorfahrers) gestanden, wurde Er ....

1731. im November ins Tockenburg naher Neu St. Johann (einem Benedictiner Closter, unter das Fürstliche Stift St. Gallen gehörig) ad Studia gesandt; allda Er unter der Obsicht seines Oheims Hrn. Lorentzen Rusconi, Capitularen und dermahligen Archivist, und Kuchel-Meisters zu Fischingen Benedictiner-Ordens im Thurgeu, der in den Galanterie-Stücken ziemlich wohl erfahren ware, sich zu üben ein Verlangen tragte. Inzwischen, als Er ....

1732. bey sich reiflicher erwegte, daß bey Zimmer- oder sogenannten Cammer-Musiken kein Orgel, auch gar selten ein Clavecin anzutreffen wäre, folglich Er mit dieser Kunst allein weniges beytragen kunte, gedachte Er die Violin, und Violoncell streichen zu lehrnen, welches durch Herrn Professor Hieronymus König Capitular von St. Gallen in gedachtem Neu St. Johann ist bewerkstelliget worden.

1734.

1734. Hatte Er die Gnade von dem Fürst Joseph naher St. Gallen auf dortige Schul genommen zu werden, da Er auch in Anwesenheit seines vorbelobten Oheims Herrn Lorentzen gleichfahls in der Uebung aller drey Instrumenten fortfuhre, und bey diesem Fürstlichen Stift ziemlich in der Musik-Wissenschaft zunahme. Der Aufenthalt in St. Gallen dauerte aber nit länger als 14 Wochen, da sein Herr Gros-Vatter wegen erheblichen Ursachen Ihne auf St. Johann ins Tokenburg zurück ordnete, allwo Er nur bis Anfang Herbsts ....

1735. verbliebe, und naher Lucern wiederum beruffen wurde. Von diesem Jahr ist ferners zu merken, daß, um die Zeit in der Musik nüzlich zuzubringen, Er auch mit denen erlehrnten Instrumenten sich nicht allein begnügen wollte, sondern, um eine gründlichere Erkenntnis, und Einsicht in die Musik zu haben, fienge Er aus sich selbst an, nebst Belesung guter Musik-Büchern die Regeln, und Lehrsäze zu Composition zu begreiffen, und nach solchen artige Musik-Stükgen zu verfertigen, die so vielen Beyfall gefunden, daß man diesen jungen Componist, sonderheitlich in seiner Rückkehr zu Lucern, in angefangener Arbeit unverdrossen anzuhalten, aufmunterte. Er nahme allbereit in der Composition solcher gestalten zu, daß P. Alexius Baur S. J. und damahls gewesster Professor der Redekunst zu Lucern. . . . .

1738. eine kleine Theatral-Musick zu componiren Ihme übergabe, die Er auch glücklich ausgeführt, und einen gänzlichen Beyfall bey den zahlreich anwesenden Zuhörern gefunden hat. Diese erste Musikalische Aufführung machte dem neuen Componist solchen Muth, daß er von nun an sich erkühnte nimmermermehr von dem componiren abzuweichen, sondern alles zu verfertigen, was man von ihme damals mit Vernunft fordern kunte. Gegen Ausgang dieses Jahrs entschlosse Er sich den Studenten-Stand zu verlassen, und ein Religios Cistercienser-Ordens zu werden; derowegen Er den 31. October bemeldten 1738. Jahrs naher St. Urban verreiset und den 8. May ....

1739. In den Ordens-Habit eingekleidet worden ist. Da aber in besagtem Closter die damahls schlechte Musik nicht nach seinem Geschmack, auch Er von einer auf der Brust angesezten Unpäßlichkeit angegriffen ware, hatte Er, nach einem 26 Wochen ausgehaltenen Novitiat, kurtzum die Kutte an den Nagel gehenkt, und den 31. Octob. um 4 Uhr Abends von St. Urban naher Lucern zurük gereiset, wie Er an gleichem Tag, und in nehmlicher Stunde Anno 1738. allda angelangt ware, folglich ein ganzes Jahr pünktlich in diesem berühmten Gottshaus sich aufgehalten. Inzwischen hat Er, nach wiederum erhaltener Gesundheit ....

1740. in seinem Vatter-Ort auch kein bleibende stadt, denn sein Herr Gros-Vatter, welcher Ihne, gleich andern adelich' jungen Herrn in die fremde Länder, und zwar erstlich naher Rom senden wolte, faßte den Schluß denselben seinem Freunde dem Kayserl. Schweizer-Agent Herrn von Krenzlin in Mayland auf einige Zeit anzuvertrauen, bis Er in der Italiänischen Sprache wohl erfahren wäre. Bey diesem Herrn ware Er in die 17 Monat wohl logirt.

In Anhörung der Italienischen Musik erkennete er allererst den Unterscheid von dieser gegen jener seines Vaterlands. Man schaffete Ihme alle nur ersinnliche Gelegenheit die beste Opern zu sehen, herrlichste Kirchen- und Cammermusiken zu hören, in die bey höchsten Herrschaften haltende Academien zu gehen, Häuser vornehmster Sänger, Sängerinnen und Musikanten öfters zu besuchen. Bey so bewannten Sachen sezte Er das Componiren eine Zeit lang auf die Seite, und verlegte sich, aus Antrieb einer so unvergleichlichen Musik, auf das Clavecin, um durch Anhörung so kunstvoll als annehmlichster Compositionen eine besondere Harmonie, und Behändigkeit des Spielens sich anzugewöhnen, welcher auch in so kurzer Zeit (ohnerachtet er darzwischen noch die Arithmetik, Mathematik, Geometrie, und Zeichnungs-Kunst studirte) mit männiglicher Verwunderung solchergestalten nach jezig zierlich und meistermäßiger Manier ein ganz ausserordentlich Brillantes Agrement erlernt hatte, daß Er nicht nur von jedermann sehr hochgeschäzet worden, und allenthalben in die fürnehmste Häuser völligen Zutritt gefunden, sondern die beste Capell-Meister in seiner Art im geringsten nichts zu befürchten hatte, welches damahl in Mayland eine bekante Sache ware.

Was durchaus, und noch auf heutigen Tag an Ihme allermassen bewundert wurde, ist die sehenswürdige Einrichtung, und kunstvoll-ungezwungene Applicatur seiner Händen auf dem Griffbrett, welche etwas ausserordentliches in sich haben, davon die beste Meister aller Orten Zeugniß geben.

Diese in Mayland von allerseits geniessend vorzügliche Ehre hatte den dies immer zunehmenden Eifer zur Musik je mehr in Ihme angespornet, also das Er in der Violin auch einen sattsamen Begriff zu besitzen den berühmten Ferdinando Galimberti vor seinen Meister sich auserwählt, und einige Monath von diesem Unterricht genommen, in welcher Zeit Er nach den Correllianischen Regeln einen Schul-gerechten Bogen zu führen, und die Applicatur der Fingern in denen Transports, auch gründliche Wissenschaft nach allerneuesten Geschmack zu componiren kunstgemäß erlernt hatte. Aus Anlaß der täglichen

Abend-

Abend-Conversation, bey welcher man jedesmahl eine bestimte Zeit Concert hielte, beflisse er sich auch noch mehreren Instrumenten, als der Viola, Contrabasso, und des durch ganz Italien gemeinen, aber anbey überaus beliebten Psalterii, die Er überhaupt gut spielet; allein seine Stärke in der Musik bestunde immer in dem Clavecin, Orgel und Composition, und in diesem excellirte Er von Jahr zu Jahr bis auf gegenwärtige Zeiten auf eine ausnehmende Weise. Nach einem Jahr hat Er endlich wiederum anfangen zu componiren, und zwar einige seiner Cammer-Sonaten vor das Clavecin, welche in Meyland dazumahl sehr hoch gehalten wurden.

1741. Segnete sein Herr Groß-Vater das Zeitliche. Indessen aber, da zu seber Zeit auch in Italien der Krieg um sich zu greiffen beginnte, und gegen Ende dieses Jahrs zu Diensten des Königs von Sardinien das Lucernerische Regiment von Keller errichtet wurde, verschafte sein Herr Vater Ihme eine Officiers-Stelle. Auf Vernehmen hin, daß er also Sardinische Dienste genommen hätte, wollten Se. Excellenz der General Feld-Marschall Graf von Traun, Gouverneur zu Meyland, auf alle Weise, daß Er in Königl. Ungarische Dienste übertreten möchte, welcher Ihme auch in der Abschieds-Audienz den Leib-Fahnen seines eigenen Regiments antragte; allein es wurde zur Entschuldigung daß dem Kellerischen Regiment allbereit gegebene Wort vorgewant, mit welcher, ob zwar sehr ungern, Se. Excellens sich beruhigen liessen.

1742. Langte ein gewisser Baron von Travers aus Grau-Bündten in Mayland an, welcher gleicher gestalten zu Diensten des Königs von Sardinien ein Regiment errichten wollte, so aber nachher den Krebsgang bekommen hatte. Dieser Baron tragte Ihme auch eine Hauptmanns-Stelle samt einer ganzen Compagnie an, welche Er aber so wenig, als den vorigen Antrag Sr. Excellenz des Hrn. General Feld-Marschalls Grafen von Traun, annehmen kunte. Anfangs Mertz verreisete demenach unser neue Officier nach der Vestung Ivrea, allwo das erste Battaillon seinen Sammel-Platz hatte. Den 3. Merz langte Er also bey diesem Corp an, und wurde seinen Lands-Leuten als Fendrich unter der Leib-Compagnie des Obristen von Kellers vorgestellt, in welcher Würde Er bis den 20. Dienst gethan. An vorgedachtem Tag wurde die General Revûe über dies Battaillon vorgenommen, da Er, bey gleichfalls geschehener Promotion, vom König das Brevet, als Unter-Lieutenant der Leib-Compagnie erhalten. Den 23. mußte das Battaillon nach Novarra in Garnison abmarschiren, welches auch den 27. alda anlangte. In diesem Jahr hatte Er nicht viel Augenblick gefunden zu componiren, weil die Kriegs-Schule Ihme die meiste

meiſte Zeit benommen, und Er von dem Exerciren ſo viel Freude, als der Muſik ſelbſten fühlete. Indeſſen hatte Er jedennoch in den täglichen Converſations-Stunden bey angeſtellten Muſiken, nicht nur in dem Marggräfl. Haus Ponzona zu Ivrea, als auch dem Gräflichen Haus Caccia zu Novarra, und bey Sr. Excellenz dem Hrn. Marquis Rivarolo, geweßten Vice-König in Sardinien, und Gouverneur gedachter Veſtung (deſſen Favorit Er ware, ungeacht der Marquis ſonſt kein Freunde der Officiers geweſen) ſondern in der Königl. Haupt- und Reſidenz-Stadt Turin, nachhero aber zu Coni, Nizza, und Cagliari in Sardinien durch ſeine rare Clavecin-Spiel-Kunſt groſſes Lob, und ſo wohl Ihme, als auch dem Regiment viel Ehre, und Anſehen erworben. Nach zwey Monath, da das zweyte Battaillon, alſo das ganze Regiment errichtet ware, und den 27. May vorhero die 8. Regiments-Fahnen feyerlichſt ſind eingeweyhet worden, zu welcher Function von Ihme der Regiments-Bande (deſſen Ober-Aufſeher auch ware) einen treflichen Parade-Marſch componirt, und von jedermänniglichen mit vieler Begierlichkeit und Vergnügen angehöret wurde, hatte das erſte Battaillon die Ordre von Hof aus empfangen, nacher Coni zu marſchiren. Man ziehete kaum in dieſe Veſtung ein, langte ſchon der zweyte Befehl an, nach der Bergveſtung Demont in das Thal Stura fortzurüken; denn die Spaniolen ſich anſtellten bey Argentiere und Brizez in gedachten Thal einzubrechen, dahero mußte mit andern Trouppes auch das Kelleriſche Bataillon nach den Baricades auf die Montagnetta eilen.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXXVI. Brief.

Sechſte Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

Berlin, den 1. Januar 1763.

Fortſetzung der Lebensbeſchreibung vom Herrn Meyer von Schauenſee.

Bey dieſem neuen Anlaß ſeines erſten Feldzugs vergaſſe man Ihne keineswegs, weil Er mit 160. Mann an den erſten Vorpoſten auf der Höhe zu St. Anna bey denen Bädern ohnweit Vinai, nahe an Iſola, wo die Spaniſche Schild Wachten ſchon ausgeſtellet waren, detachirt wurde. Seine Abreiſe mit gedachter Mannſchaft von Demont geſchahe den 11. Juli; allwo Er bis den 28. Auguſt zu der ohne dies faſt unerträglichen Sommers-Zeit, mit ſeinen Leuten auf der Höhe dieſer ſteilen Bergen in lauter Eis und Schnee poſtirt ware. Den engen Paß auf der Lombarda hatte Er von ſeinen Soldaten, deren ſehr viele Bregentzer, und Tyroler waren, mit angelegten Mines alſo verſichert, daß zwey Mann dieſen einzeln Paß mit Anzündung derſelben bey Anrückung der gröſten Armee hätten vertheidigen können, anerwogen von Iſola, bis auf die Lombarda der Weg ſo ſchmal, daß nur Mann vor Mann defiliren kunte. Ohngeacht dieſer vorſichtig gemachten Anſtalt, welche der commandirende General Pallavicini durch einen Officier vom Lager aus hat unterſuchen laſſen, und in allweg nüzlich und vortheilhaft zu ſeyn erfunden, erhielte er durch einen Leutenant der Berg-Milice den unverhofften Befehl ohne Anſtand von dieſem Poſto ab, und nach der Montagnetta zu marſchiren, ſo den 28. Aug. geſchahe, allwo, ſamt ſeiner Mannſchaft in dem Lager Er glücklich anlangte. Den folgenden Tag mußten alle Piemonteſiſche Trouppes aus

denen Baricades aufbrechen, und durch das Thal hinunter naher Demont zurück marschiren. Von dort gienge der Marsche weiter denen Cottischen Alpen nach auf Caraglio, und Saluzzo zu, da man auf einige Tage abermahls campirte. Die Ordre langte auch an das Kellerische Battaillon gleich anderen Regimentern schleunig naher Jvrea aufzubrechen. Den 11. Sept. rückte selbes in diese Vestung ein. Allein den 21. dito mußte dasselbe aus, und durch das August-Thal, in Savoyen ziehen; da gienge der zweyte Feldzug an. Jn wenig Tagen darauf folgte der König selbst, welcher seine Trouppes auf der Höhe des kleinen St. Bernhards-Berg erreichet hatte. Man campirte also von Anbegin des Novembers bis den 19. December unfern Montmellian auf der Plaine bey S. François; dabey das Wetter sehr schlimm, und fast täglich geregnet hatte, auch endlich eine erstaunende Kälte eingebrochen ware. Bey dieser Campagne sind Jhme dermassen seltsame Musiks-Jdeen in Sinn kommen, daß, so oft er keinen Kriegs-Dienst leisten mußte, in seiner Zelt Er zu einer Drommel sich hingesezt, und diese fleißig zu Feder gefasset hatte. Nachdem bey Annäherung der unter der Französischen Vestung Barraux bis dahin campirt gewesenen Spannischen Armee, das Schlos d'Aspremont von dem Feinde belagert wurde, und nach einem hartnäckigen Wiederstand die darinnen sich befundene 300. Piemonteser in drey Tagen auf Discretion ergeben mußten, retirirete sich die Piemontesische Armee aufs Befehl des Königs, theils durch die Grafschaft Morienne, theils durch die Tarantaise. Jnzwischen erlaubte man Jhme von seinem Battaillon ab- und über den kleinen St. Bernards-Berg naher Jvrea zurück zu reisen, um die Equipages abzuhohlen. Den 1. Jan. . . . .

1743. paßirte er den gedachten Berg mit grosser Lebensgefahr, und langte schwärlich krank den 3. dito in Agosta an; das Quartier wurde Jhme in dem Franciscaner Kloster angewiesen. Alsbald Er sich wiederum besser befande, bediente man Jhne zu seiner Kurzweil mit einem treflichen Clavecin, so ein Franciscaner-Mönch beyhanden hatte. Er arbeitete auch fleißig an seinen in Mayland angefangenen Cammer-Sonaten; die Er aber in Sardinien fortsezte, und endlich Anno 1744. im May Monat zu gedachtem Mayland beendigte. Nach denen zwey in Agosta sich aufgehaltenen Monaten reisete Er über Jvrea naher Turin, asiwo Er 13. Täge sich aufgehalten, der fürtreflichen Oper Tito Manlio beinamset, beygewohnt, und man Jhne für die fürnehmste Oerter dieser Haupt Stadt wegen seiner Kunst gebracht, auch allenthalben sich Ehre erworben, angenehm, und berühmt gemacht hatte. Allermassen bezeugte der Französische Ambassadeur-Ambassadeur Msr. de Senetterre ein sonders Wohlgefallen von seiner ungezwungenen und flüchtigen Tabulatur, bey welchen Er

die

die Ehre hatte, durch Einführung des jungen Hrn. Marquis de Bellgarde, in dem damahls gehaltenen Französischen Nacht-Concert auf einem treflichen Clavecin öffentlich zu spielen. Kaum ware der damahlige Obrist-Leutenant von Schumacher (sein wirklicher Schwager) von Turin naher Coni abgereiset, berufte Er Ihne durch einem Expressen zum Regiment nach gedachtem Coni, weil in dem Gouvernement ein grosses Concert wurde gehalten, bey deme man Ihne unentbährlich nöthig hätte. Er eilte, und langte also selben Abend noch an, ehe diese Assemblee den Anfang nahme. Bey solcher Gelegenheit machte Er eine Bekanntschaft mit der berühmten Sängerin Madame Bruna, dero zu gefallen Er auf des Kayserl. Hof-Poeten Pietro Metastasio unvergleichliche Opern sich verlegte, und zu Verfertigung seiner meistens in dessen A. 1748. gedruckt herausgegebenen 40. Arien das gröste Licht bescheret; deren in den öffentlichen Zusammenkünften des Gräflichen Hauses Lovera wochentlich 3. bis 4. neue Arien, und Cantate von dieser Virtuosin sind abgesungen, und von der gewöhnlichen Instrumental-Musik begleitet worden. Die junge Gräfin Lovera wurde nicht nur in sein von jedermann je mehr bewunderndes Clavecins-Spiel, sondern sogar in dessen Persohn verliebt, welche so weit beyderseits zugenommen, daß, wofern das Regiment nicht gleich naher Sardinien hätte abmarschiren müssen, bäldest eine Musikalische Mariage erfolget ware. Inzwischen wurde Er von vielen Herrschaften auf benachbarte Oerter eingeladen, um von seiner Kunst profitiren, und sich ergetzen zu können. Vor allen aus waren die beyden Grafen Bellino, und Bugetto zu Busca, als selbsten Virtuosi der Musik, so geneigt, daß sie Ihne auf einige Tage nach letztern Ort mit vieler Ehren-Bezeugung, und kostbahrerer Bewirthung haben einhohlen lassen. Den 15. Junii wurde dem zweyten Battaillon, gleich dem ersten, welches den 26. April, schon voraus gangen ware, auch die Königl. Ordre eröffnet, nach dem Paradieß des Mittelländischen Meers in Sardinien sich zu verfügen. Den 17. dito ist solches von Coni ausgezogen, und den 23. in Villafranca eingetroffen. Zu Nizza hat der Graf de Chateau neuf Ihne, ehe Er die Bagages des Battaillons, aus Befehl seines Obrists, über Meer nach gedachtem Hafen Villafranca abführen liesse, zum Englischen Consul begleitet, um dessen durch ganz Piemont erschallene Kunst auf dem Clavecin hören zu lassen; deme der Herr Consul mit allen seiner Geburt gemäs vorzüglichen Ehren begegnet, und unter dem bündlichsten Erkantlichkeits-Ausdruckungen entlassen, die gedachter Hr. Consul aber folgenden Tag mit Nachschikung 12. grosser Flacons Englischen Biers, einer Cassetta Nizzer-Wein, und anderen kostbaren Erfrischungen in einer englischen Chaluppe bey Ihme stattlich bekräftiget hatte. Den 25. wurde das Signal mit einem Canon-Schuß von der Galere Royale, gege-

ben, um die Anker zu lichten, worauf man mit zwey Galeren und 7. Französischen Tartanes, in welchen das Volk eingeschiffet ware, den 28. Juni, Nachts um 10. Uhr Deutschen Zeigers aus dem Port ausgelaufen. Kaum ware man zehen Meil Weegs auf der Höhe des Meers, trennte sich die Tartane, auf welcher Er sich befande, von der Flottille, und segelte jederzeit voraus. Da diese die Meer-Enge zwischen Corsica und Sardinien glüklich paßirt hatte, stoßten auf sie zwey Tripolitanische Raubgallioten, und machten Mine die Tartane anzugreifen; allein, da man eine Compagnie rangirte, und zu gleicher Zeit ein Englisches Kriegs-Schif von der blauen Flagge des Admiral Norris dieser zu Hülf eilte, pakten sich die Corsaires gegen Sicilien fort. Den 8. Juli war die Tartane schon an der Mündung des Ports von Cagliari in vollem Meer; und man sahe die beyde Galeres samt drey andern Tartanes hinter denselben nachfahren. Diesen Abend langte die mehrbenannte Tartane in dem Port an, und ankerte. Diese Seefahrt wurde also ohn alle Gefahr in Zeit von 10. Tagen vollbracht. Bey Ankunft in obgedachter Haupt Stadt der Insul Sardinien, ware allererst sein Absicht (nachdem Er mit den, in der Clavecin Kunst gründlich erfahrnen Controlleur-General, und Advocat Ratti, dessen einzeles Herz, und Leben Er alsbald geworden, vertrauteste Bekantschaft gemacht) ein musikalisch Academisches Collegium allda zu errichten, welches Er, nach vorhero entworfenen, und allerseits beliebten Reglement, den 28. Augst. zu Stande brachte. Der Herr Obrist von Keller, und fast alle Officiers des Regiments, nebst einer beträchtlichen Anzahl der Noblesse nahmen Antheil, unterzeichneten sich der abgefaßten Verordnung, und sezten Ihne als Director über die Musik. Dieses Collegium wurde wochentlich zwey mahl gehalten; die Accademici bedienten sich also Ihrer, oder eines andern dazu erwählten Quartiers die Concert wechselsweis umgehen zu lassen, worbey alle Dames und Cavaliers der Stadt freyen Zutritt hatten. Man legte auch einen Fond zusammen, um die beyhergehende Unkosten der Musik bestreitten zu können. Inzwischen wurde den 7. Octob. eine abermalig Militairische Promotion unter dem Kellerischen Regiment vorgenommen, da Er auch bey der Leib-Compagnie als Ober-Leutnant das Königliche Brevet erhielte, und mit andern Officiers vorgestellt wurde. Hiernächst verlegte Er Sich allerdings, anstatt mit andern herum zu schwermen, auf den Kriegs Dienst, und Musiks-Composition; und gleichwie bey der Ankunft des Obristen in Coni Er durch die berühmte Sängerin Madame Bruna in einem angestellt prächtigen Concert jene von Ihme in die Musik treflich übersezte Cantate des grossen Metastasio: Il trionfo della Gloria genannt, aufgeführt, also ware Er bedacht auf den 11. Novemb. als an ermeldeten Hrn. Obristen seinem Nahmens-Tag eine Operetta a 3. zu ver-

fer-

fertigen. Er klaubte also unter andern den Palladio Conservato des mehrbelobten Metastasij hervor. Die Hrn. Hrn. Capitains sparten auch nichts um dieses unvergleichliche Musik-Stück zum Stande zu bringen, welches demnach den 11. und 12. Novemb. in des Herrn Obristen Quartier unter Zulauf einer unzehlbaren Noblesse mit gröstem Zuruf abgesungen, und jedermann mit aller Gattung Erfrischungen bey prächtigste Illumination herrlichst bedient worden. Der Vice-König Baron von Blonay, welcher von dem Regiment zu dieser fürtreflichen Abend-Musik auch ist eingeladen worden, sagte beym Eintritt in den Musik-Saal zum Hrn. Obrist: „Monsieur Keller! ich erfreue mich, daß euere Offi„ciers zu euerem Nahmens-Tag so viele Freude anstellen; ich muß sehen, daß „Sie allen Respect vor Euch tragen, und ja sogar ein Officier von euerem Corp „Euch eine so schöne Operetta vorstellet; ich werde es wissen bey Hof anzurüh„men. Beyde Täge nach beendigter Musik wurde der Bal eröfnet, der bis an lichten Morgen daurete. Als der Hr. General-Lieut. Comandeur Barol, welcher alle Accademische Zusammenkünften, als ein fonders grosser Liebhaber der Musik, ohne Unterlaß jederzeit besuchte, und auch diesem zwey Tage nach einander gehaltenen Musik-Gepräng beywohnt hatte, rühmte dieses Meister-Stük dessen Brudern, Sr. Excellenz dem Hrn. Ertz-Bischoff zu Cagliari, und Primas Regni ꝛc. Damit auch dieser hohe Herr, der Bischoff von Alles, die gesamte Dom-Herren, und ganze Clerus des Schlosses und der Stadt, Theil an dieser Freude nehmen kunte, hatten Se. Excellenz der Hr. Erz-Bischoff Ihne ersuchen lassen, ob er nicht von der Güte seyn, und den 13. dito als den dritten Tag der angefangenen Feyer in seinem Pallast das Ende machen wolte? Es gereichte demnach Ihme zur Ehre, diesen Abend bey Sr. Excellenz in Gegenwart einer abermahls so beträchtlichen Versammlung diese Operetta absingen zu lassen, dero (Frauen-Zimmer ausgenommen) der Vice-König, General Barol, alle Officiers von denen in Garnison gelegenen Regimentern, und die Führnehmste des Adels, nebst der gantzen Geistlichkeit beygewohnet hatten. Nach gleichfahls wohlgerathener Aufführung dieses Sing-Stüks, begehrte Hr. General Barol, daß er einige seiner Cammer Sonates a solo spielen möchte, die Er mit ausserordentlicher Behendigkeit ausgeführt, und nach erhaltenem allgemeinen Hand-Klatschen, und Applaus, sagte der Vice-König, welcher neben dem Hrn. Ertz-Bischoff und seinem Brudern General Barol steths hinter dem Clavecin mit vieler Aufmerksamkeit ganz starr diesem künstlichen Trieb-Werk zusahe, folgende Wörter: „Monsieur! vi sono molti Maestri con Barba griggia, che non sanno là mità „di quello, che sà lei. Mein Herr! es sind viele Meister der Musik mit grau„en Bart, die nicht die Helfte desjenigen wissen so Sie können, und verstehen.

Der Herr Erz-Bischof aber bezeugte ihme vor die bewiesene Ehre, und Freude viele Verbindlichkeit, deme er von dieser Zeit an, so lange Er zu Cagliari sich aufgehalten, gleich dem Vice-König, und seinem Bruder General, mit sondern Günsten und Gnaden ausnehmend gewogen ware. Kaum wurde dieses vollbracht, tragte Herr General Barol Ihme den 14. dito neuerdingen auf, ein herrliches Te Deum Laudamus zu verfertigen, um selbes bey Abhaltung des Dankfests wegen erhaltenem Sieg des Königs zu Chateau Dauphin, wider die Spanier absingen zu lassen, da aber diese, und die nachfolgende Compositionen viele Zeit brauchten, die Wachten anbey in dieser Vestung sehr streng waren, überhebte man Ihne des Diensts auf einige Wochen, um erwendte Befehl bewerkstelligen zu können. Diese Composition wurde also in der grossen Dom-Kirche den 24 dito bey einem erstaunlichem Zulauf des Adels, und Volks nach Wunsch abgespielt. Kurzum verfaßte der Controlleur Ratti die Poesie einer Operetta von drey singenden Personen, betitelt: Applausi Festosi &c. welche zur Ehre des Königs, wegen vorbelobeten Sieg wider die Spanier zu Chateau Dauphin den 19. Jan....

1744. Bey dem General Barol öffentlich ist abgesungen worden, worzu gleichergestalten Er auch diese Musik Componirt hatte. Der Vice König, deme von dem Collegio Musiko diese Operetta unterthänigst gewidmet wurde, erschiene auch da in hoher Personn, nebst einer überaus zahlreichen Noblesse beyderley Geschlechts, und bezeugte derselbe, als jedermann überhaupt ein allgemeines Wohlgefallen, sonderbar, da die Musik sehr stark, und brillant, auch eine prächtige Illumination zu sehen, die mit kostbahrester Bedienung, und Erfrischungen, so das Regiment eine beträchtliche Summa gekostet, in allem Ueberfluß begleitet ware. Nach dieser Operetta, welche mit unausgesetztem Beyfall sich beendigte, wurde gewöhnlicher massen der Ball eröffnet, der über Mitternacht gedauret hatte.

Von so vielen zu seiner Ehre verfertigten, und bei zerschiedenen Anlässen in Druk herausgegebenen Sonetts, und Lobsprüchen, setzet man nur nachfolgendes, als das best-gerathene bey:

ELO-

ELOGIO

Al merito distintissimo

Dell' Illustrissimo Signore

FRANCESCO GIUSEPPE MEYER di SCHAUENSEE

Luogo-Tenente nel Regimento Lucernese di Kellet.

Studioso di Geografia, e di lingue iverse, ornato delle più belle Arti Cavalleresche, virtuosissimo Compositore di Musica, e del Cembalo dilettante Famosissimo.

SONETTO

Al Fior degl' anni unir virtù matura,
Geografico Studio a militare,
Saper Lingue Straniere, e le più rare
Arti, che Cavalier saper procura.
Ne Musici Pensier seguir la pura
Scuola de miglior Mastri, e con le care
Ricercate de Tasti innamorare
Con Arte superiore alla natura;
Meyer son Vostre Doti, e n'Voi s' è reso
Agevole'l sentier, che condur suole
Al colmo di virtù da molti atteso.
Il sodo, il bello in Voi tutto è compreso,
Dimostrando così, che tutto puole
Disio di Gloria in nobil Petto acceso.

Cagliari Stampato in San Domenico, 1744. Sup. permiss.

Obig' Italienisches Gedichte, welches von dem berühmten Poet Tit. Herrn Halter Chor-Herrn zu Lucern ohnlängst Deutsch verfasset wurde, lautet in der treflichen Uebersetzung, wie folget;

Lob-

Lob-Spruch

auf den ausnehmenden Verdienst

des Hoch-Edelgebohrnen Herrn F. J. Meyer von Schauensee,

Ober-Lieutenants unter dem Kelleriſchen Lucerner-Regiment ꝛc.
der Geographie, und zerſchiedener Sprachen befliſſenen, mit denen
ſchönſten edlen Künſten geziert, künſtl. Muſik-Componiſt,
und berühmten Liebhabern des Clavecin ꝛc. ꝛc.

Kling-Gedichte.

In erſter Jahren Blüth, im Frühling zarter Jugend
Schon häufig ſammlen ein, als Früchten reif'ſter Tugend,
Erdmeſſens veſte Kunſt, und Krieges Fertigkeit,
Der fremden Sprachen Art, Stärk, und Annehmlichkeit:
Weitſchichtigen Begrif von vielen rar'ſten Wiſſen,
Davon nur immer kan ein Ritter ſein befliſſen:
Der Muſik Sinn, und Flug dorthin nur richten ein,
Allwo in reinſter Schul erhabne Meiſter ſeyn,
Und in Erfindungen liebreichſtes Zugs der Händen
Clavier in ein Siren bezauberend verwenden:
Dies Meyer alles kan, dies Meyer alles thut,
So ſchwinget ſich ſein Witz, ſo flügelt ſich ſein Muth;
So daß hiemit die Bahn ſich ſeinen Schritten neiget,
Und ſich ohn Strauch und Dorn als frohe Roſen zeiget,
Die leicht auf höchſten Grad der Kunſt, und Ehre führt,
Den mancher voll Begier von weitem nur berührt.
Das Gründ- und zierliche beyſammen iſt bey Meyer:
In einem äuſſern ſich die ganze Kräften zweyer;
Und ſo erweiſet ſich, das alles kan der Luſt,
So nach Verdienſt und Ruhm entbrinnt in edler Bruſt.

(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXXVII. Brief.

Siebente Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

Berlin, den 8. Januar 1763.

Fortſetzung der Lebensbeſchreibung vom Herrn Meyer von Schauenſee.

Cagliari beginnte alſo in den Luſtbarkeiten durch die Anweſenheit des Regiment Kellers ervollet zu werden. Inzwiſchen (da keine Sache in der Welt von langer Dauer iſt) wurden ſolche durch ein abermahls ganz unverhoffr' Königl. Ordre baldeſt unterbrochen; maſſen das Gouvernement dem 1. Bataillon anzeigte unverweilt zurück nach Villafranca ſich reißfertig zu machen. Er mußte mit der Leib-Compagnie zu dieſem Abzug auch ſich anſchicken; und nachdeme Ihme nur 7. Monat in dieſem irrdiſchen Paradieß ſich aufzuhalten vergönnet wurde, ſeglete man auf 2. Schwediſchen Kaufmanns-Schiffen, deren jedes 16. Canons führte, unter Bedeckung eines Engliſchen Kriegsſchiffs von der rothen Flagge, deſſen Capitain Mſr. Schott ware, aus dem Golfo von Cagliari ab. Dieſe Nacht aber entſtunde noch ein Sturm, der das Schiff, darauf Er ware, gegen die Höhe der Afrikaniſchen Küſten jagte, weil aber der Wind bald ſich wendete, wurde es gegen der Inſul St. Pietro wiederum zugetrieben. Da alſo die Boraſca zwiſchen gedachter Inſul, und Oriſtagni drey Tage ohne Unterbruch je mehr anhielte, hatte man von dem Boegſprit nur den untern Segel noch ausſpannen dörffen. Die brauſende Winde, tobend' und ſchäumende Wellen des ungeſtümen Meers gaben ihme anſtatt der Forcht, vielen Stoff zu neuen Muſicks-Einfällen, die Er nachhero in einigen Arietten auf

daß lebhafteste anzubringen gewußt hatte. Nachdem aber zu Porto Conti, allwo man frisch Wasser eingenommen, diese Convoi mit noch zwey Englischen Schiffen, die das eine Bataillon des Regiments Sicilia auf sich hatten, vermehret wurde, seglete man mit einem theils günstig, theils aber auch wiedrigen Wind nach der Bestimmung. Die Schiffer wurden gegen die Hierische Insuln, bald gegen Calvi in Corsica, bald wiederum nahe an die St. Margarethen Insul, und Vestung Canes hin und her gejagt; endlich erreichte man nach 24 Tagen das Meer-Port zu Villafranca. Den 3. Merz wurden diese Trouppes debarquirt, und man legte sie zu Nizza in Garnison. Weil aber der Feind dem Varfluß gemächlich näherte, bestrebete Er sich in solchen ernsthafften Umständen, anstatt der Musik, vielmehr seines Diensts. Es rückte auch allbereit die Spanisch-Französische Armee gegen die Piemontesische an, und indem erstere den Varfluß paßirte, retirirte sich letztere auf die Anhöhen bey Mont Alban hinter die Linien, allda man 20 Tag gelagert ware, welche den 19. April zu Nacht um 11 Uhr bey Casina di Thaon (welche der Obrist von Keller mit 47 Mann gegen 4000 Feinde, fast 5 Stunde auf das hertzhafteste vertheidiget, und bey dessen Gefangenehmung von den feindlichen Generals selbsten seine bewiesene Tapferkeit ist belobet worden) nachgehends aber den 20. dito Morgens um 4 Uhr an drey unterschiedlichen Orten von denen Gallispaniern angegriffen wurde; man hatte von den 166 Englischen Canons gar wenige brauchen können, weilen die Engelländer in Vertheidigung der Batteries Costa, Curet, und Massa, ein wenig gemach waren, und sich unvorsichtig vom Feind also gleich haben überfallen lassen. Das Kellerische Piquet, so unterhalb denen Linien vor seinem Battaillon stunde, wurde nach einem überaus beherzten Wiederstand von der Uebermacht des Feindes zu Boden geworffen, und da das Bataillon vermeinte, daß sein Piquet sich zu ihme nähern wollte, erkennte man aber (wegen noch angehaltener Dämmerung, weil dies Morgens vor Tag geschahe) allzuspät, daß die Dragoner von Languedoc zu Fuß wären, deren Regiment gleich dem Kellerischen gekleidet ware. Man feuerte ganz beherzt auf diese, und behauptete die Retranchements bis 6 Uhr. Da indessen der Feind von allen Seiten einbrache, muste das Bataillon die Fahnen, und Gewehr, gleich andern niederlegen, und sich gefangen geben. Der Marquis de Mirepoix, und General de las Minas, nachdem 800 Piemonteser, als Prisonniers de Guerre, und 11 Fahnen zusammen gebracht worden, hatten diese von der Englischen Batterie Costa naher Nizza convoiren lassen. Unter besagten Gefangenen ware Er auch begriffen. Weil beynebens der Feind beym Tag das obere Retranchement der Piemonteser sogleich angriffe, wurde derselbe nach einem harten

Wie-

Widerstand wiederum zum weichen gezwungen. In dieser Retraite besorgten so gar die Gallispanier, daß Nizza selben Abend noch möchte überrumpelt werden, dahero man bedacht ware die Piemontesische Gefangene auf Antibes, und weiters naher Aix en Provence aus der Stadt zu schaffen, so aber nit geschehen, weil die Piemontesische Trouppes auf dem untern Retranchement stehen geblieben, und den Feind nicht weiters verfolget hatten. Nach acht tägiger Gefangenschaft (ungeacht dieser, Er mit dem Gewehr an der Seite, gleich andern Officiers, in und außer der Stadt, auch so gar in das Feindl. Lager hat gehen dörffen) wurde Er von dem Spanischen Infant Don Philipp auf Officiers Parole naher Haus entlassen, deme der General de las Minas den Passe-port ausfertigte, in welchem ausdrükentlich mit denen Worten: para que por Savoja uaia bedungen ware: Daß Er durch Savoyen seine Route nehmete. Allein Er wagte sich den graden Weeg der Piemonteser Armee auf Breglio zu zugehen. In Sospello arretirte man Ihne zwar, und wurde zum Prinz von Toulouse, der dortigen Vorposten commandirte, gebracht, welcher Ihme aber, unter Bezeugung vieler Höflichkeit, eine Salveguarde bis auf den letzten Spanischen Vorposten mitgabe, und ungehindert naher Breglio selben fortwandern liesse. In dem Haupt-Quartier des General Grafen de la Rocca relatirte Er die Hergangenheit der 16 stündigen Action, und Attaque von Mont Alban, und sezte alsogleich seine Reise naher Coni fort, allwohin Er vor Anrückung des Feindes gegen Nizza, seine Bagages in Sicherheit gebracht; diese nahme Er mit sich, und reisete bis auf Mayland, allda Er seine bekante Freunde besuchte, und einen ganzen Monat in dieser Stadt sich aufhielte, auch in solcher Zeit das mehr erwehnte Kunstwerk der Cammer-Sonaten zu Stande gebracht, in welches einige seiner fürnehmen Bekanten gedachter Stadt, so verliebt wurden, daß, als Er diese Sonaten denselben nicht mittheilen, und auf keine Weise hergeben wollte, sondern als ein mit grosser Müh zusammen gebrachtes Kleinod sich allein vorbehielte, in seiner Abwesenheit über die Coffre haben brechen, und selbe in Zeit von 3 Tagen, da Er auf ein Landgut zu einem Grafen abgefahren ware, abschreiben liessen, so Ihme nach langem von Mayland aus zu wissen gemacht wurde. Nach obgesagtem Monat reisete Er in seine Heimath auf Lucern, und langte anfans Juni ganz wohl an. Er ware aber kaum recht ankommen, wurde von seinem Obrist, mit Antrag der Capitain-Lieutenants-Stelle bey dessen Leib-Compagnie Ihme angezeigt: daß Er ranzionirt wäre worden. Seine Eltern aber, die bey diesem Kriegs-Dienst ihre Rechnung nicht gefunden, erachteten nüzlicher zu seyn selben bey Hause zu behalten. Es hatte zwar Hize, dieses zu bewerkstelligen, anerwogen der Obrist ihne gern bey der Compagnie gehabt hätte,

auch von Hof aus selzam' und harte Drohungen auswirkte; allein dieses wurde bald durch hohe Vemittelung der Oberkeit friedlich beygelegt, und Er bliebe nach dem Willen seiner Eltern zu Haus. Von dieser Zeit an wartete Er theils denen Staats- theils aber seinen eignen Musik-Geschäften ab; und da Er schon beym Ausgang abgewichenen Christmonats vorigen 1743 Jahrs von dem Hohen Stande als ein Mitglied in den grossen Rath aufgenohmen ware worden, hatte man Jhne bey dessen vorersagter Ankunft gleich an die kleine Tribunalia der sogenannten Stadt- und Neune Gerichte befördert. Inzwischen wiederum auf die Musik zu kommen, befande Er solche bey dieser Rückkunft in Lucern zu seinem gröſten Verdruß noch in dem alten Stande; dahero Er keine Zeit verabsäumte auf das Componiren sich zu verlegen, um mit diesen neuen Compositionen als auch vielfältig angestellten öffentlichen Concerten derselben allgemächlich aufzuhelfen, und eine andere Gestalt beyzubringen, welches Jhme nit nur in seiner Vatterstadt bäldest gelungen, sondern man berufte Jhne auch in andere nahe- und weit-entlegene Gotteshäuser der Schweitz, um den neuen Goût einzuführen; welches Jhme viele Ehre, aber bey jenen, die man seinetwegen nunmehro entmanglen kunte, eben so viel Mißgunst erworben hatte.

1745. Berufte sein Oheim Hr. Prälat Bernardus Rusconi zu Rheinau Jhne auf eine Untersuchung der grossen Orgel allda, welche alsogleich in seiner Anwesenheit wieder ausgebessert wurde; unter welcher Zeit Er auch täglichen Unterricht in der Musik jenen gabe, so von seiner Kunst Nutzen schaffen wollten.

Weil aber die Compositionen mit dem je mehr und mehr zugenommenen Credit, und Ruff beträchtlich angewachsen waren, und das Publicum mit vieler Sähnsucht seiner raren Compositionen habhaft zu werden begierigst entgegen sahe, berathete er sich mit einigen Freunden, wie solches ins Werk zu bringen wäre? Endlich wurde Er. . . .

1746. naher St. Gallen berufen, allwo er den 4. Jan

1747. eingetroffen. Der Fürst Cœlestinus behielte Jhne einige Wochen bey Hof, und hatte eine Freude von der seinen Herren Musikanten gegebenen neuern Anweisung in der Musik. Die Sammische Handlungs Compagnie nahme auch ein Werk von 40. Arien seiner Composition in eigenen Verlag über, so in der Fürstlichen Buchdrukerey aufgelegt wurde. Dies ware also der Anfang seiner bisdahin in Druk heraus gegebenen Werkern, die Er Anno 1745. zu componiren angefangen; deren bis Anno 1750. von Jhme XX. verfertiget worden sind, wie

wie am Ende zu vernehmen seyn wird. Als in diesem Jahr auch, so wohl in in dem Fürstl. Stift Mury das herrliche Jubel-Fest von S. Leontio M. als nicht minder in Rheinau von S. Basilio M. prächtigst gehalten wurde, hatte Er auf hohes Ansuchen die Kirchen-Musik verfertiget, und beyder Orten selbe mit vielem Beyfall persöhnlich aufgeführt. Von der in Rheinau abgehaltenen Musik wurde in einem Anno 1748. von R. P. Beato Muos Professore zu gedachtem Rheinau in Druk heraus gegebenen Tractatu Historico-Juridico folgendes gedacht: Portò locupletaverat sub Abbate Bernardo I. Sacrum Rhenovienſi; Ecclesiæ Thesaurum centesimo abhinc Anno videlicet Christi 1647. Venerabile Corpus Divi Basilij Romani Martyris, hinc secundo ejusdem melliflui Nominis Antistiti Nostro visum fuit, pro agendis Optimo Numini gratijs, ob conservatam Patroni Tutelaris interventu in tanta tempora Rheni Insulam, publica cum Solemnitate Jubilæum Translationis instituere. Datæ sunt ei Solemnitati tres dies nempe 2. 3. & 4. Septembris 1747. Prima quidem dies Sabbattina Divo Basilio Sacra, abs Reverendissimo, Prænobili, ac Amplissimo DD. Alphonso S. R. I. Prælato Petershusiano celebrante decotata, *& inter admirabiles concentus Musicos, quos prænobilis ac Strenuus D. Josephus Meyer de Schauensee, Senator Lucernensis ex Sorore Reverendissimi nostri Nepos composuit, perquàm festivè celebrata fuit.* Ita locò citat. Pag. 84.

In Mitte dieses Herbstmonats übergabe der Hohe Stande zu Lucern Ihme das Unter-Zeug-Herrn-Amt.

1748. Entschlosse Er in den Ehe-Stand sich zu begeben, dahero, mit Bewilligung seines Hrn. Vatern, Er des Kayserl.. Königl. Schweitzer Guarde-Hauptmanns zu Wien, Junkern Pfyffers von Altishofen zweyte Fräul Tochter Eva Margarithen sich ausserwählt, und den 30. May die Bind-Ringe gewechselt, doch aber dies Ehe-Verlöbniß nicht ehender, als bis Anno 1750. (da Er sodann 30. Jahr alt wurde) zu vollziehen, sich vorbehalten hat. Weil aber, wie bey derley Umständen sehr oft, und ganz leicht zu geschehen pflegt, allerhand Intrigues gespielt, und beyderseitige Eltern durch Ohren-Blasereyen in Verlegenheit gesetzet wurden, als hat auch die Liebe unter denen beyden jungen Verlobten angefangen, dero Hitze in Kaltsinnigkeit zu verwandeln, welche um den Augustmonat 1750 gänzlich ausgelöschen, und beyde Partheyen, ganz friedlich und in solchen Ehren die bishero anständig-gepflogene Bekantschaft verabscheidet, wie sie Anno 1748. selbe angefangen hatten.

1749. Machte Er eine Reise bey seinen Verwanten und Freunden im Thurgeu, und andern Orten herum. Es ereignete sich auch in seiner Ruckreise, daß, als Er durch Zürich passirte, an eben demselben Tag ein von dortig grossen Liebhabern der Musik auf dem berühmt Zürcherischen Musik-Collegio wochentlich einmahl zu haltend öffentliches Concert, unter Anführung des berufenen Virtuosen Hrn. Nazario Deeh von Bergamo, Maestro di Violino ꝛc. eröffnet wurde. Er verfügte sich auch in den fürtreflich und kostbar meublirten Musik-Saal; Er schmeichlete sich aber allda unbekanterweise dieser prächtigen Musik beyzuwohnen, allein Er wurde so gleich von einigen Herrn der Stadt erkennt, welche Ihne, ohne ferneres Befragen, als Ihrn. Raths- und Zeug-Herrn Meyer von Lucern bewillkommten, und bittlich ersuchten: Daß er dem ansehnlichen Auditorio (unter welchem der Holländische Minister Msr. de Calmette, gleichfalls sich befande) das besondere Gefallen erweisen, und dessen so weit berühmte Kunst hören lassen wollte. Nach einigen Entschuldigungs-Complimenten liesse Er sich überreden, und besteigte die erhabene Orchestre, deme von zweyen das Principal-Clavecin angetragen wurde, auf welchem Er auch ein seiner raren Orgel oder Clavecin-Concert, in Begleitung der gewöhnlichen Instrumental-Musik, und unter einem allgemein-fast ungestümmen Hand-Klatschungs-Zuruff zu männiglich' vollkommenen Vergnügen, meistermäßig aufgeführt. Man erwiese Ihme auch von Seiten des Collegii und der Noblesse zu Zürich grosse Ehre, die Er aber nicht länger, als selben Abend geniessen kunte, weilen seine Geschäffte Ihne naher Hause berufften.

1751. Hatte Er sich theils in Mury auf Anlaß der Hohen Benediction Sr. Hochfürstl. Gnaden Fridolini II. bey der Kirchen-Function, als auch nach einigen Wochen bey der Hohen Consecration Sr. Hochfürstl. Gnaden des Heil. Röm. Reichs-Fürsten und Bischoffs, dermahligen Cardinals von Rodt in Constantz bey der Fürstl. Tafel mit Aufführung einer künstlichen Musik sich viel Ehre erworben. In dem Herbstmonat erhielte Er nicht minder bey der gewöhnlichen Aemter Besatzung das Sust- und Reiß-Waag-Herrn-Amt, welches eines der besten vom grossen Rath ist. Wenn man übrigens alle in Lucern, da und dort, in- und ausser Land aufgeführte Kirchen-Cammer-Theatral- und Pantomime-Musiken, worzu Er offt nach gestaltsamme 12. 15. 20. 25. 36. 50. 60. bis 74. lauter gut- und wohlerfahrne Musikanten gebraucht (unter welchen sonderheitlich die zwey-stündig' herrliche Meß von drey Chören à 26. Real-Stimmen, und Instrumenten, die Er auf das bekante alljährlich' grosse St. Michaels Fest nach Münster Anno 1749. verfertiget, und ein Kunst-Stück heutiger Zeit zu

seyn

seyn von männiglichen Musiks-Verständigen erachtet wird, vor allem aus zu bemerken ist) aufzeichnen wollte, hätte man noch viele Blätter darmit anzufüllen. Man überlasset es denen Chören, und jenen, so mit vieler Bewunderung, und grosser Begierde diese, ohne Ausnahm, jedesmahl hochbelobte, und nirgend' getadelt' wordene Compositionen zu produciren angehört hatten. Ohngeacht aber aller dieser vielfältigen Lob-Sprüchen wird sich niemand rühmen können, an Ihme jemahls eine hochtrabende Einbildung, oder eitele Gemühts-Erhabenheit verspühret zu haben; denn sein Haupt-Satz auf den vor vielen Jahren Ihme eingeprägten Wahl-Spruch aus dem 113 Psalm, 9 v. Non nobis Domine, non nobis, sed Nomini tuo da gloriam; **Nicht uns O HErr! nicht uns, sondern deinem Nahme giebe die Ehre**, ꝛc. ꝛc. gesusset ware, weil Er allzuwohl erkennte, daß, ohne übernatürliche Mitwirkung, der Mensch nichts zu Stande bringen kunte. Inzwischen ....

1752. wurde Ihme der weltliche Stand, aus vielen erheblichen Ursachen, auf einmahl ganz überdrüßig; dahero als sein geweßter Lehr-Meister und Organist Herr Müller tödlich erkrankete, faßte Er den von jedermann ganz unerwarteten Entschluß geistlich zu werden, zu welchem aber sein Herr Vater sich keineswegs verstehen, und einwilligen wollte. Allein Er bliebe so standhaft, daß alle Vorstellungen von diesem Fürsatz Ihne abzuhalten nicht vermögend waren; und da gedachter Herr Müller das Zeitliche mit dem Ewigen allbereit verwechselt hatte, resignirte Er mit Bewilligung des Hohen Standes, seines Herrn Vattern, und ganzer Anverwandschaft den Rath, das Sust- und Zeug-Herrn-Amt, samt einigen seiner Erst-Geburt zugehörigen Vor-Rechten ꝛc. ꝛc. und begehrte von dem Hohen Stande, als Hohen Herrn Collatorn, die ansehnliche Präbende der Hoch-Oberkeitl. Ehren-Caplaney Lobwürdiger Stift bey St. Leodegari im Hof, welche den 18. Merz gedachten Jahrs, von dem täglichen Rath Ihme in Gnaden übergeben, Er aber sogleich von Sr. Excellenz dem Herrn Nuntio Apost. Acciajuoli in Zeit von drey Wochen zum Priester ausgewyhen wurde. Nach einigen Wochen ertheilte gedachter Herr Nuntius Ihme auch das Apostolische Proto-Notariat. Nicht lang hernach ist Er auf Absterben seines Mann-Lehen-Tragern T.) Herrn Herrn Schultheiß und Panner-Herrn Jost Bernard Hartmanns (weilen die Sacellania honoris eine Leyen-Pfrund, und ein jeweiliger Organist bey dem Hintritt seines Tragern, einen neuen von dem Rath oder Bürgerschaft nach Mann-Lehens Sitt- und Gewohnheit willkührlich und eigenmächtig ernahmsen kan) auf Benennung

alſo des Junkern Landvogt Dominic Peyers im Hof des täglichen Raths als Tragern, durch Ihro Gnaden Herrn Herrn Amt-Schultheiß und Panner-Herrn Göldlin von Tieffenau mit einem neuen Brief, wie die Mann-Lehens-Ordnung und Herkommen erfordert, wiederum belehnet worden.

1756. Wurde Er naher Stans zu dem im Herbſtmonat allda feyerlich und prächtigſt' gehaltenen Walliſer-Bund-Schwur von einem Hochlobl. Stand Unterwalden eingeladen die Muſik ſo wohl bey dem Hoch-Amt, als der Hohen-Geſandſchafts-Tafel aufzuführen, welches zu allſeitiger hohen Vergnügenheit von Ihme bewerkſtelliget worden iſt.

(Der Beſchluß im künftigen Stück.)

Kritiſche Briefe über die Tonkunſt.

CXXVIII. Brief.

Achte Fortſetzung des Beytrags zur Hiſtorie der Muſik.

Berlin, den 15. Januar 1763.

Beſchluß der Lebensbeſchreibung des Herrn Meyers von Schauenſee.

Inzwiſchen, daß Er von einer Stift-mäßig und Ritter-Ordens-fähigen Familie ſeye, weiſet die am Ende beygefügte Genealogiſche Tabelle ſeines adelichen Stammen-Baums.

Seine außerordentliche Compoſitionen, und Werke, die Er verfertiget, und theils in Manuſcript noch vorhanden, theils aber in Druck da und dorten ausgangen, ſind folgende:

Cammer- und Theatral-Stüke.

1. *Il Trionfo della Gloria* all' arrivo feliciſſimo in Cuneo dell' Illuſtriſſimo e Generoſiſſimo Signore di Keller Colonello del Regimento Lucerneſe del medeſimo Nome &c. Cantato alla preſenza di Nobiliſſima e Sontuoſiſſima Converſazione di molti Cavaglieri, e Dame, dalla virtuoſiſſima Dilettante di Muſica Signora Vittoria Bruna. 4. Stampa di Franceſco, e Carlo Fratelli Aſtri 1743.

2. *Il Palladio conſervato*, Componimento Drammatico rappreſentato in Muſica da 3. Perſone nella Real Città di Cagliari, Il di 11. Nov. per feſteggiare il feliciſſimo Giorno Natalizio dell' Illuſtriſſimo e Generoſiſſimo Signore di Keller Colonello &c. 12. Stampa dell' Heredi d'Onofrio Martin. 1743.

3. *Applauſi Feſtoſi* della Sardegna, e dell' Italia per la glorioſa Vittoria ottenuta da S. M. Sarda il Rè Carlo Emanuele, contro l'Armi Galliſpane il dì 9. d'Ottobre. Componimento drammatico a 3. Perſone. Stampa dell' Eredi d'Onofrio Martin. 1744.

4. *Hortus Concluſus.* Cant. 4. 12. oder der zu Ober-Eſchenbach beſt verwahrte Königliche Luſt- und Blumen-Garten, auf den Hohen Nahmens-Feſt-Tag der Hochwürdigen Gnädigen Frauen, Frauen Abtißin Maria Roſalia Regina Ruſconi, zur Bewunderung nach Muſikaliſcher Kunſt belobet, und beſchrieben. Eine Cantate à Solo mit Muſik und Text. Fol. Gedrukt zu Lucern bey Heinrich Hautt. 1745.

5. **Die Parnaßiſche Geſandtſchaft**, oder ein Poetiſcher Glükes-Wunſch auf das Hohe Nahmens-Feſt obiger Frau Abtißin, und Baſe des Muſik-Verfaſſers. Eine Operetta in denen Perſohnen der Calliope, Polymnia, Euterpe, und Mellpomene vorgeſtellt. 4. Gedrukt zu Freyburg in Uchtland, bey Heinrich Hautt. 1746.

6. **Muſikaliſches Fried- und Freude-Feſt**, von zerſchiedenen Götterſchaften in einer fünfſtündigen Oper aufgeführt, und zu höchſter Ehre des neugebohrnen, Königl. Franzöſiſchen Printzen und Hertzogs von Burgund, muſikaliſch verfertiget, aber durch gewiſſe Kunſtgrif der Eyferſucht von einigen Gegen Partheyiſchen Misgönnern zu ſpielen hintrieben worden. 4. Gedrukt bey Joſt Frantz Jacob Wyßing, Stadt-Buchdr. 1751.

7. **Brutus**, ein Trauer-Spiel auf Hoch-Obrigkeitl. Schau-Bühne zu Lucern aufgeführt, worbey nebſt der Haupt Muſik, das Muſikaliſche Zwiſchen-Spiel ſonderbar zu bemerken ware, in welchem theils die Schmitte des Vulcani mit drey ſchmiedenden Cyclopen, theils aber

aber ein Militairiſches Pique-Exercitium künſt- und lächerlich in der Muſik vorgeſtellt wurde. 4. Gedrukt zu Lucern in der Hauttiſchen Buchdrukerey. 1753.

8. **Der verlohrne Beutel eines Geizhalſes**, in einem Faſtnacht-Luſt-Spiel auf Hoch-Obrigkeitlicher Schaubühne aufgeführt. 4. Gedrukt in der Hauttiſchen Buchdrukerey, 1754.

Die Muſik dieſes Luſt-Spiels hatte ſolchen Applaus, und Beyfall gehabt, daß eine Hohe Obrigkeit dieſes noch einmahl vor Sich, den Adel, und Bürgerſchaft allein anzuhören, den Montag nach der Alten Faßnacht beſtimmete. Die Froſchen-Arie ware beſonders merkwürdig und von einer ſeltſammen der Aehnlichkeit überaus gemäſſen Erfindung.

Kirchen-Muſik.

No. 1. Werck von groſſen und vielſtimmigen Meſſen.

1. Werck mittelmäßiger Meſſen.

1. Werck kurzer Meſſen.

1. Werck von Orgel- oder Clavecin-Concert mit der gewöhnlichen Inſtrumental-Begleitung.

1. Werck von 18. Cammer-Sonates vor das Clavecin, ſamt einem Menuet a 60. Abänderungen, deren Cadence keine der andern gleich iſt.

1. Werck Synphonien, Regiments-Marſches, Menuets, nebſt allerhand Galanterie und Pantomine-Stücke.

1. Werck XVI. Offertoria.

1. Werck XII. Feſtival-Offertoria.

1. Werck à 40. Arien.

1. Werck Miſcellaneum von Te Deum laudamus, Tantum ergo, Vidi Aquam, Aſperges, 2. Stella Cœli &c.

1. Werck Solenne Veſpern, ꝛc.
1. Werck kleine und bis dahin noch niemahls ſo kurtz geſchehene Veſpern.
1. Werck Hymni vor die Veſpern.
1. Werck Magnificat.
1. Werck Antiphonæ Marianæ.
1. Werck Lytaniæ Marianæ.
1. Werck Miſerere.
1. Werck Veſpern, Complet, Antiph. Mar. &c. nach Ambroſianiſchem Geſang, ohne Inſtrumenten.
1. Werck Requiem.
1. Vollſtändig ausgearbeitete Meß von 3. Concertirenden Chören auf St. Michaels-Feſt nach Beron-Münſter verfertiget.

In Druk ſind herausgegeben worden.

Opus I. Betitelt: De Semine bono, ex Terra bona Fructus Laboris, & Artis Flos Vernans in fœcundis Helvetiorum convallibus exortus, Harmonico XL. Ariarum concentu, à ſoprano, & contr' alto, una cum variis Inſtrumentis Germanis emendatioris Muſices Amatoribus Delatus, &c. &c. fol. 1748. Gedrukt im Fürſtl. Stift St. Gallen, Verlegts Joſeph Samm von Unteramergau in Bayern.

Opus II. Betitelt: Obeliſcus Muſicus Tot magnificis Inſcriptionibus, quot novis concentuum generibus, ad Regulas moderni guſtûs, artificijq; exornatus &c. &c. ſeu XVI. Offertoria ſolemnia, quæ partim de Tempore, Feſtisq; primarijs, partim de Communi Sanctorum à 4. voc &c. &c. inſtructa floridioris Muſices cultoribus offert, &c. &c. fol. 1752. Gedrukt zu Freyburg in Uchtland bey Heinrich Hautt. Verlegts Joſ. Samm ꝛc.

Opus III. Betitelt: Eccleſia Triumphans in Campo, & Choro. Seu Te Deum Laudamus, Tantum ergo, Vidi aquam, Aſperges, & Stella Cœli

Cœli, pro omnibus Diebus Feſtivis occurrentibus, Primitijs, & alijs ſolemnitatibus. &c. &c. fol. 1753. Gedrukt im Fürſtl. Stift St. Gallen. Verlegts Joſeph Samm, und Compagnie. &c.

Opus IV. Betitelt: Pontificale Romano-Conſtantienſe Muſicum, Seu Miſſæ VII. breviores ſolennes. &c. fol. 1756. Gedrukt, und im Verlag bey Herrn Johann Jacob Lotters ſeel. Erben in Augſpurg.

Opus V. Betitelt! Cantica Doctoris Melliflui Mariano-dulciſona, ſeu Antiphonæ Marianæ XXXII. nempè XII. Salve Regina, VI. Alma Redemptoris VI. Ave Regina, & VIII. Regina Cœli. &c. &c. fol. 1756. Gedrukt, und im Verlag bey Herrn Johann Jacob Lotters Seel. Erben in Augſpurg.

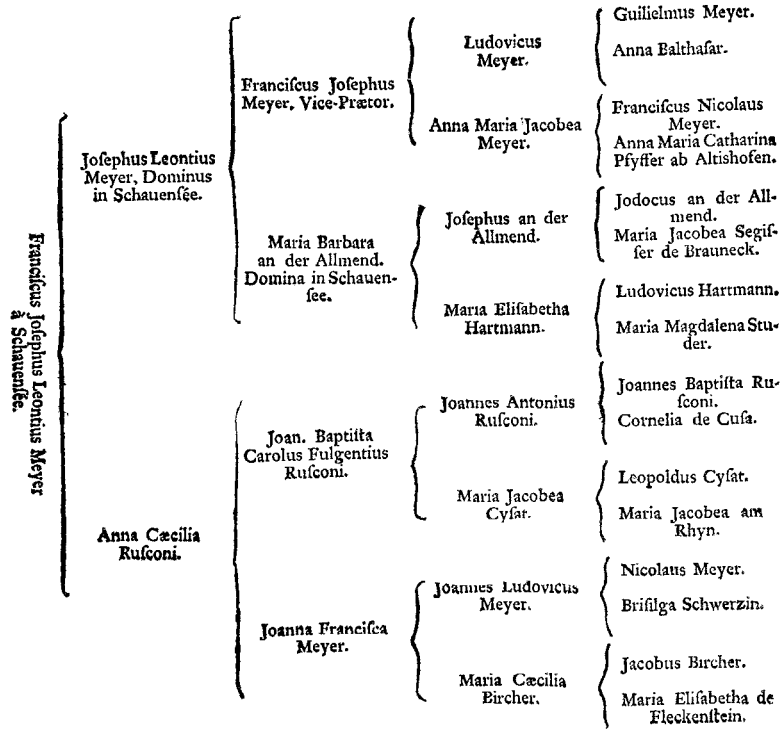
Opus VI. Betitelt: Pantheon Muſicum, complectens Concertationes VIII. ab Organo, vel Clavicembalo 2. Violinis, Viola, Violoncello, & Contrabaſſo obligatas. &c. &c. fol. 1757. Gedrukt, und im Verlag bey Herrn Johann Jacob Lotters ſeel. Erben in Augſpurg.

Opus VII. Betitelt; Phœbus ſive Apollo Muſicus ſub Veſperum exoriens, ſeu Veſperæ IV. &c. &c. fol. 1757. Gedruckt und in Verlag bey Hr. Johann Jacob Lotters Seel. Erben.

Opus VIII. Betitelt: Tabellarius Muſicus, Novitates varias Muſico harmonicas ex montium Cavernis Helvetiæ in orbem velociter portans, id eſt: Symphonias VI. unacum appendice Muſicam Theatro-Militarem continente, à 2. Violin. Viola, & dupl. Baſſ. &c. neceſſ. &c. &c. fol. 1757. Gedrukt und im Verlag bey Hr. Johann Jacob Lotters Seel. Erben in Augſpurg.

Genea-

Genealogiſche Tabelle.



Ende des vierten Theils.

Regiſter.

Register

über die vier Theile des IIten Bandes der kritischen Briefe.

A.

Aaron (Peter) 240. Pag. 1.
Absatz in der Melodie 4.
— rhythmische und schwebende Absätze, 33. consonirende und dissonirende, 35. springende und gehende, 35. werden auf verschiedene Art gebildet, 36 weibliche, männliche, 38. dactylische, 42.
Adlungs Lebenslauf, 451. sqq.
Ahle, Johann Georg, seine Frühlings- Herbst- Sommer- und Wintergespräche, werden recensiret, 210-238.
Albrechts Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst. 154.
— Schreiben an die Verfaßer der Briefe, 438.
Amalarius, (Fortunatus) 240.
Ammerbach, ein Werk von ihm. 196. sq.
Pater Andreas, 240.
Arnold (Johann Georg) ein Werk von ihm wird beurtheilet, 165.
Asula, (Joh. Matthäus) 240.

Aus-

Ausdruck, der melismatische. 1. wird in zweyerley Bedeutung gebraucht, 2. 3.
Ausrufungszeichen, s. Interpunction.

B.

Baccilerius (Joh.) 240.
Backhaus Lebenslauf. 460.
Banchieri, (Adriano) 240.
Baptista (Johannes), ein Tonkünstler aus dem XVI. Jahrhundert, deßen Walther nicht gedenket, 202-208.
Barbaro, (Daniel) 241.
Bartei oder **Bartheus**, 241.
Beccatelli, 241.
de **Beldemandis**, 241.
Belli, 241.
Berardi, Don Angelo, 241.
Bertoldo Sperindio, 241.
Betrügerey, gelehrte, 292.
Beytrag zur Historie der Musick, von 239. bis 252.
Biffi, 242.
Blanchet, 292.
Blanchini, 242.
Bonadies, P. Gioanni, 242.
Bonaventura, 243.
Bonini, 243.
Bottrigari, 243.
Bougeant, 243.
Bophorn, seine Gedanken über die musikalische Methoden seiner Zeit, 217.
Bürette, (Peter Johann) 245.
Buono (dal) 243.
Burtius, 243.
von **Broßard**, 243.

C.

Cadens, ganze, halbe. 4. 6. 28.
Cadenz, die ganze wird in die förmliche, ꝛc. unterschieden. 13.
— wie der Ausgang der Cadenz beschaffen seyn muß, 15. 50.
— im pohlnischen Tanzstyl, 18.
— unterbrochene, oder ausfliehende 31.
Cäsur. 5. 21.
Canon, ein künstlicher, s. Valentini.
de *Canutiis*, (Peter) 245.
Caposele, ein Werk von ihm. 245.
Casali, ein Tonkünstler, 245.
Casini, Werke von ihm. 245.
Caurroy (Eustache von) 243.
Cerreto (Scipio) ein Werk von ihm. 245.
Cerone, (Peter) Tractate von ihm. 245.
Cesti, ihm wird die Erfindung des Recitativs zugeeignet, 254.
de *Chateauneuf*, hat ein Werk über die Musick der Alten geschrieben, 245.
Cinciarino, ein Werk von ihm. 245.
Cionacci, ein Werk von ihm. 245.
Clerembault, (Ludwig Nicol) sein Leben, 251.
Clinius, oder **Clinger**, 245.
Codices, sehr rare musikalische, 245.
Coferati, 249.
Colonna, verschiedene Werke von ihm, 249
Colon, siehe Interpunction.
Comma, siehe Interpunction.
Corradi, ein Werk von ihm, 149.
Cottonius, ein Mſ. von ihm, 249.
Couperin, von verschiednen berühmten Tonkünstlern dieses Nahmens, 246. sq.

D.

Dehnung, mechanische und rhetorische, 3.
Denkstrich, s. Interpunction.
Dionigi (Marco) ein Werk von ihm. 249.

Diruta, (Girolamo), ein Tractat von ihm. 249.

E.

Einickens Lebenslauf. 461.
Einschaltungszeichen s. Interpunction.
Einschnitt s. siehe Cadenz, und Abfatz.
Einschnitt und Tactgewicht, wenn diese Wörter verwechselt und nicht verwechselt werden können, 21. 22.
Eurhytmie in d. Melodie, 6.

F.

Figuren, von einigen musikalischen Figuren, 223. sqq.
Fragezeichen, s. Interpunction.
Fuge, Fugenthemata zu erfinden, 89. sqq.

G.

Gaguinus, Robert, 244.
Gerbert (Pater Martin) Nachricht von seiner Historie der Musik, 313.
Glarean, 244.
Grauns Oden 49. haben zu einem Streite Anlaß gegeben. 49. 50.

H.

Haerlemme, ein practisch Werk von ihm. 249.
Hafner, von ihm und einem seiner musikal. Verlagsbücher, 170. sqq.
Heinz (Wolf) ein dem Walther unbekannt gebliebener Tonkünstler, 202.
Hüller (Joh. Adam) ein Clavierwerk von ihm wird beurtheilt, 145. sq. von seinen Chorälen. 179-195.
Hurlebusch, Nachrichten von ihm, 468.

J.

Josquinus, Anecdoten von ihm. 249. sq.
Interpunction, Lehre davon, 309-348.
— von der musikalischen Interpunction überhaupt, 349-362.
— von dem Ausdruck der grammatischen und rhetorischen Unterscheidungszeichen im Recitativ, 363-416.

K.

Klangfuß, s. Ausdruck.
Klangfuß, von dem Ausdruck einiger, 217. sqq.
Kobrich, (Joh. Anton) ein unsinniger und elender Organist, 173. sqq.
Kohaut, (Carl) ein Lautenwerk von ihm, 177. sq.

L.

Luſtigs Schreiben an Marpurgen wegen wegen Sorgen. 441.
— Lebenslauf. 470.

M.

Marchand (Joh. Ludw.) ſein Leben, 243.
de la Marche, (Franciſc.) 248.
Marpurgs Nachricht von einem neuen muſikal. Lexico, 377.
Marpurgs geſammelte Clavierſtücke ꝛc. 153. Einleitung in die Geſchichte d. Muſick, 239.
Martini (Pater aus Bologna) ſeine Storia della muſica, 239.
Maſure, 45.
Mattheſon, ſein Monitorium wider den Nachdruck ſeiner Schriften, 230. ſein Zuſatz zum broßardiſchen Regiſter muſikaliſcher Scribenten, 239.
Mente (Johann Gottfried), ein Werk für die Baßkniegeige von ihm. 178. ſq.
Metrum, 6.
Meyers von Schauenſee Lebenslauf, 477-504.

N.

Nebentöne in der Melodie, 1.
Nicolai, (Johann Georg,) ein Clavierwerk von ihm wird kritiſirt. 156. ſqq.
Nicolai (Elias), ſonſt Ammerbach genannt, ein Werk von ihm, 196. ſqq.

O.

Ode, Willkommen, Weinles, unſre Freude! 86.
— Hebt eure Häupter auf, ihr Brüder, 74.
— Du verſtörſt uns nicht, o Nacht 152.
Oden, Beurtheilung einiger Odenſammlungen, 46-52. ingleichen, 427-438.
— Kritik einer Abhandlung über die Beſchaffenheit der Odencompoſition, 53-86.
Orazio Vecchi, ihm wird die Erfindung des Recitativs zugeeignet, 254.
de Orto, ein Muſikus, 244.
Oſcke, ein ſchlechter Componiſt. 154.

P.

Paragraph in der Muſick, 5.
Parentheſis, ſ. Interpunction.
Paulus (Arcangelus), 249.
Pauſen werden in ſectional- oder periodiſche, und in ſchwebende oder rhetoriſche Pauſen unterſchieden. 4. 43.
Periode in der Muſik, 5.
Petri, (Gottfried,) ein muſikaliſches Werk von ihm wird kritiſirt, 51.
Polonoiſe, wird in die eigentliche und deutſche unterſchieden. 43. Wie die eigentliche beſchaffen ſeyn ſoll, 43. 44. 45.
Polymorphiſcher Canon, ſ. Valentini.

Prosdocimo de Beldemandis, 241.
Psalmodie, was man dadurch versteht, 253.
Punct, s. Interpunction.

R.

Recitativ, weitläuftiger Unterricht von der Verfertigung desselben, von Seite 253. bis 416.
— das neuere, und ältere, simple, und accompagnirte, geistliche und weltliche, das französische und italienische 255.
das simple, und accompagnirte, 256.
das theatralische und Kammerrecitativ, 256.
das mehrstimmige, 257.
Rhytmische Beschaffenheit eines Tonstücks. 4. sqq.
Rhytmus, was und wie vielerley er ist, 5 6.
Rosenbaum, hat schlechte Oden gemacht, 47. sq.
Ruhepunct, großer, mittler, kleiner, 4.

S.

a *Salice*, (Gerhardo) ein Componist, 244.
Schröters Schreiben an die Gesellschaft wegen eines absurden Pasquills von Sorgen, 417-426.
Schröters Urtheil über Sorgens Schmähschriften wider Marpurgen, 448. sqq.
Desselben Lebenslauf, 456-460.
Sectionalzeile, was man so nennet, 5. 33.
Semicolon, s. Interpunction.
Schauensee (Meyers von) Lebenslauf, 477 bis 504.
Sorge, sein absurdes Pasquill wider Schrötern ꝛc. 417-426.
— wegen seiner Streitigkeiten mit Marpurgen, 441-450.
Steffani (Giuseppe) wird kritisiret, 143. sq.
Sylbendehnung, s. Dehnung.
Sylvanus (Andreas) 244.
Symmetrie in der Melodie, 6.

T.

Tabulatur, Erklärung der deutschen, 200. sq.
Tact, Lehre vom geraden Tact, 22. sqq. vom ungeraden, 24. sqq.
Tactgewicht, 5.
Timer (Joseph Ferdinand), spielt vielleicht beßer, als er componirt, 153.
Tonschluß, s. Cadenz.
Tonstück, von deßen rhytmischen Beschaffenheit, 4.

V.

Valentini, Francesco, ein künstlicher polymorphischer Canon von ihm, mit beygefügter Erklärung, 89-126. Ferner von 127-140.

W.

Wagenſeil, ſein Lob und Tadel, 141. 142.
Wagners Lebenslauf 462.
Walther, Beyträge zu ſeinem Lexico. 239-252.
von der Weyde (Gerhard) 244.
Wenkel, ein Schreiben von ihm, und an ihn. 50.
Wolgemuths Schreiben an Luſtigen wegen der Streitigkeiten zwiſchen Marpurg und Sorgen. 442-448.
Wolf Heinz, ein Muſiker, den man nicht beym Walther findet, 202.

Z.

Zahlmaaß eines Tonſtücks, 6.